نظرية الأدب

تأليف

رنيه وليك

آوستن وآرن

تعريب

الدكتور عادل سلامة

أستاذ الأدب الإنجليزي

جامعة عين شمس

دار المريخ للنشر

ص.ب: ١٠٧٢٠ ـ الرياض: ١١٤٤٣ ـ تلكس ٤٠٣١٢٩

المملكة العربية السعودية ـ تلفون ٤٦٥٨٥٢٣ ـ ٤٦٤٧٥٣١

رقم الإيداع : ١٩٩١/٥٦٧٤

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

تقديم

الكتاب الذي نقدمه للقارىء العربي في هذه الترجمة يعد وثيقة من أهم وثائق النقد الأدبي المعاصر في العالم. إذ أنه منذ ظهور طبعته الأولى في الإنجليزية عام ١٩٤٨ وضع نهاية للمناخ الفكري الذي كان يسود أوروبا وأميركا في العقود الأولى من هذا القرن، الذي اختلطت فيه امتدادات المدارس الفكرية التي حكمت النقد الأدبي في القرن التاسع عشر، وردود الفعل المتنافرة التي ظهرت مضادة لحركات النقد الأدبي في القرن السابق. كما إن الكتاب آذن منذ ظهوره بميلاد نقد جديد مبني على أساس موضوعي منهجي يجعل من الدراسة الأدبية نظاماً قائماً بذاته له قواعده الخاصة به.

ولم تكن الفكرة المنهجية في الدراسة الأدبية نبتة مباغتة في ذهن مؤلفي الكتاب، فقد ذكر رينيه ويليك في بعض ما كتبه عام ١٩٣٦ ـ أي قبل ظهور كتاب «نظرية الأدب» بنحو إثني عشرة سنة ـ أن هدفه هو «استجلاء المشاكل النظرية التي لا تحل إلا بالرجوع إلى أساس فلسفي...»، وأكد أن اتجاه البحث النقدي مستقبلاً ينبغي أن يكون نحو توضيح القضايا المنهجية. كان ويليك حين كتب هذا مدركاً للموقف النقدي السائد الذي كانت تحكمه مؤثرات موروثة من القرن السابق، مع ظهور حركات نقدية متعددة في آن واحد تنتمي إلى أماكن جغرافية منفصلة، وقوميات مختلفة، ولغات متباينة، وترتب على هذا غموض الرؤية بالنسبة للمفاهيم الأساسية لما ينبغي أن تقوم عليه الدراسة الأدبية.

وكان كتاب «نظرية الأدب» الذي كتبه رينيه ويليك بالتعاون مع أوستن وارن في طليعة المحاولات التي جرت لتحديد هذه المفاهيم على أساس منهجي. إذ في الكتاب محاولة مفصلة لتعريف النظم الثلاثة الأساسية للدراسة الأدبية وهي «النظرية الأدبية»، و «النقد الأدبي» و «التاريخ الأدبي». ويقدم الكتاب المسائل العملية ملتحمة مع القضايا النظرية. فهو يدرس الأدب من حيث هو أدب، وكذلك في علاقته مع الفنون الأخرى، ومع العلوم، وفي علاقته بالمجتمع بشكل عام. كما يدرس الكتاب الأركان المكونة للشكل الأدبي (العروض، والصوت، والرمز، والأفانين البلاغية) مرتبطة بمناهج الدراسة الأدبية التي تتخذ من هذه الأركان قاعدة للتحليل النقدي.

ويحدد ويليك مفهومه «للنظرية الأدبية» بأنها دراسة مبادىء الأدب، وتصنيفاته، ومستوياته، أما دراسة الأعمال الأدبية المحددة فتندرج تحت «النقد الأدبي» (وهو مدخل ستاتيكي للدراسة الأدبية)، أو «التاريخ الأدبي» (الذي يدرس الأدب في حركته). وهذه الأنظمة الثلاثة ـ «النظرية الأدبية» و «النقد الأدبي» و «التاريخ الأدبي» ـ في رأى ويليك متداخلة في بعضها «بحيث لا يمكن تصور «النظرية الأدبية» دون النقد أو التاريخ، أو النقد دون النظرية الأدبية أو التاريخ، أو تصور التاريخ دون النظرية الأدبية أو النقد». إذ أن النظرية الأدبية هي منظومة من المبادىء والقيم المستمدة من نقد الأعمال الأدبية المحددة، والتي تستعين بالتاريخ الأدبي بصورة مستديمة ومنتظمة. وهي في ذلك تتخطى الحدود الجغرافية، والفواصل الزمنية، وذلك في محاولة مستمرة لإزالة الحواجز اللغوية التي تفصل بين الآداب القومية، والفوارق في استخدامات اللغة التي تنشأ من تطورها التاريخي ـ بحيث تصل إلى ما هو مشترك بين الآداب القومية في الأحقاب التاريخية المتتالية. ومن هنا كان العمل على إزالة هذه الحواجز والفوارق عن طريق الترجمات، والتعمق في فقه اللغات، وتحقيق النصوص، والدراسات الأدبية المقارنة والنظرية الأدبية. بهذا تتجه بالأدب نحو تحقيق رسالته كتعبير الإنسانية عبر

العصور، وفي مختلف الآفاق في محاولتها للبقاء في مواجهة عوامل الإندثار والتحلل والنسبية.

أما «النقد الأدبي» فإنه يقوم أساساً على مبدأ تقويم الأعمال الأدبية والحكم عليها. فالعمل الأدبي هو أولاً شيء ذو قيمة، ووصف هذه القيمة هو في ذاته تقويم وحكم. ورغم ما يقال عن المعايير الإحصائية والموضوعية والعلمية التي تتخذ في إجراء هذا الوصف، فالناقد ينتهي دواماً إلى حكم وتقدير. هذا التقويم النقدي يدخل في اختيارنا للنصوص، وفي المساحة التي نعطيها لهذا العمل الأدبي أو ذاك عند عرضنا لهذه الأعمال، بل إنه يدخل في تحقيقنا لتاريخ كتابة العمل الأدبي، أو تحديد عنوانه؛ دع عنك دراسة التأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية. ويستعرض مؤلفا الكتاب في الفصل الثاني عشر منه مقصدهم من «تحليل العمل الأدبي الفني»، وينتهيان فيه إلى أن العمل الفني الأدبي له وجود قائم بذاته. وإن كان في ذلك يختلف عن العمل الفني المنحوت (الذي له كيان مادي متمثل في الصخر الذي صنع منه) أو من وجود المثلث (الذي هو فكرة ذهنية بحتة). فهو نور من المعطيات والمعدلات التي يفترض وجودها في الإيديولوجيات الجماعية، وتتغير معها، ويمكن التوصل إليها من خلال الخبرات الذهنية الفردية القائمة على البناء الصوتي للجمل التي يتكون منها العمل. وبديهي أنه لا يمكن تفهم العمل الأدبي الفني وتحليله دون الرجوع إلى القيم. وهذه القيمة ليست مفروضة عليه من خارجه، وإنما تنبثق من ذاتيته. وقد اشتق كاتبا هذا المؤلف مصطلح «المنظورية «Perspectivism» للتعبير عن مبدئهم النقدي القائم مع الإحتفاظ للعمل الأدبي الفني بكيان قائم بذاته، في الوقت الذي يفسح فيه المجال للرؤى النقدية من زوايا مختلفة، «والتاريخ الأدبي» ليس بديلاً للنقد الأدبي» وإنما يتكامل معه. فالبناء الأدبي رغم احتفاظه بسماته الأساسية عبر العصور، إلا أنه يمر بعملية ديناميكية من خلال أذهان القراء والنقاد، والفنانين الآخرين. ومن المهام الرئيسية لمؤرخ الأدب هو وصف هذه العملية، ومن مهامه أيضاً ملاحظة تطور الأعمال الأدبية عند تصنيفها من

حيث الجنس الأدبي، وأنماط الأسلوب، والتقليد اللغوي، وفي الإطار العام للأدب العالمي. وملاحظة هذا التطور ليست بالأمر الهين. فالأحداث لا تتابع بشكل نمطي.

وقيمة هذا الكتاب تكمن في أنه ينظر إلى الدراسة الأدبية من منظور شامل يتخطى الإقليمية، كما يتخطى المذهبية الإيديولوجية أو الإنتماء إلى مدرسة أو حركة. وربما رجع هذا في أحد أسبابه إلى التكوين الفكري لرينيه ويليك. الذي التحق في بداية حياته بجامعة براج في تشيكوسلوفاكيا لدراسة فقه اللغة الألمانية عام ١٩٢٢ ثم تحول بعد ذلك إلى دراسة الأدب المقارن إلا أنه حصل على زمالة لجامعة برنستون الأمريكية عام ١٩٢٧. وفي تلك الفترة ازداد اهتمامه بالأدب المقارن، وخاصة في علاقة الأدب بالفلسفة، وهي الفترة التي كتب فيها مؤلفه «إيمانويل كانت في إنجلترا». وعند عودته إلى براج كانت «الدائرة اللغويةLinguistic Circle» قد تشكلت فانتمى إلى عضويتها؛ ومن خلال نشاط هذه الدائرة وقع ويليك تحت تأثير «الشكليين الروس». وفي عام ١٩٣٥ عين ويليك محاضراً في اللغة التشيكية بجامعة لندن. وفي هذه الأثناء أعد دراسة عن «نظرية التاريخ الأدبي» نشرت منفصلة عام ١٩٣٦ ثم ظهرت بعد ذلك في الفصل التاسع عشر من الكتاب الذي نقدم له. وفي عام ١٩٣٩ بعد احتلال هتلر لتشيكوسلوفاكيا اضطر ويليك إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة حيث عمل محاضراً في جامعة أيوا حيث كان لقاؤه مع أوستن وارن. وكان كتاب «نظرية الأدب» ثمرة جهدهما المشترك. وقد كتبت معظم مادته بين عامي ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧، إلا أن كثيرا منها كان قد سبق نشره قبل ذلك. فقد أشرنا إلى نشر الفصل التاسع عشر عن «التاريخ الأدبي» عام ١٩٣٦، كذلك سبق نشر الفصل الثاني عشر من «تحليل العمل الفني الأدبي» بكمقال في مجلة «سوثرن ريڤيوSouthern Review» عام ١٩٤٢.

وفي عام ١٩٤٦ عين ويليك أستاذاً للأدب المقارن بجامعة ييل Yale وتتابعت أعماله النقدية التي أهمها «تاريخ النقد الحديث» الذي اكتمل صدوره في ستة أجزاء.

وكتاب «نظرية الأدب» قد سد حاجة أساسية في مجال النقد الحديث، ولا أدل على أهميته من أنه ترجم إلى اثنتين وعشرين لغة. ونحن نأمل أن تسهم هذه الترجمة إلى العربية في إثراء الفكر النقدي في العالم العربي.

القاهرة إبريل سنة ١٩٨٩

الدكتور عادل سلامة

أستاذ الأدب الإنجليزي

جامعة عين شمس

مقدمة الطبعة الأولى

لقد كان في اختيار عنوان لهذا الكتاب صعوبة غير عادية. حتى العنوان المناسب الطول مثلاً «نظرية الأدب ومنهج الدراسة الأدبية» يعد ثقيل الوقع. وربما أمكن للمرء قبل القرن التاسع عشر أن يجد مخرجاً، فحينذاك كان العنوان التحليلي الكامل يغطي صفحة العنوان، بينما يكتفي بكلمة «أدب» على كعب الكتاب.

والكتاب الذي نقدمه ـ في مبلغ علمنا ـ ليس له نظير قريب. فهو ليس متناً يعرف الشباب بمبادىء التقويم الأدبي، ولا هو (مثل كتاب موريز Moritz المسمى «بالأهداف والوسائل Aims and Methods) عرض لتقنيات البحث العلمي. وربما كان له أن ينسب إلى الشعرياتPoetics وعلوم البلاغة (بدء من أرسطو ومروراً بكل من بليرBlair وكامبل Campell وكايمز Kames)، وإلى المعالجة المنهجية لأنواع الأدب الرفيع Belles - Lettres والأسلوبيات، أو إلى الكتب المسماة «بمبادىء النقد الأدبي». ولكننا أردنا أن نوحد بين «الشعريات» (أو النظرية الأدبية) و«النقد» (تقويم الأدب) والدراسة (البحث) والتاريخ الأدبي («ديناميكية» الأدب بالمقابلة مع «ستاتيكية» النظرية والنقد). والكتاب بهذا الوصف يجيء مقارباً لبعض الأعمال الألمانية والروسية مثل كتاب والزل Walzl المسمى «المضمون والصيغة» Gehaltund Gestalt وكتاب وكتاب جوليوس بيترسن Juliu Petersen المسمى «علم الشعر Die Wissenschaft von Der Dichtung أو كتاب توماشفسكي Tomashevsky المسمى «النظرية الأدبية» Literary Theary، غير أننا نناقض الألمان في أننا تجنبنا تكرار وجهات نظر الآخرين، وأنه رغم أننا أخذنا في الإعتبار مجالات النظر وأساليب

الآخـرين، إلا أننـا كتبنـا من منـظور مـطرد. كـذلـك على النقيض من توما شفسكي، لم نضطلع بتقديم توجيهات أولية في موضوعات مثل العروض. فنحن لسنا انتقائيين مثل الألمان، أو مغرقين في النظرية مثل الروس.

بمقاييس الدراسة الأمريكية التقليدية، هناك شيء من التطاول والبعد عن الروح العلمية في محاولة تشكيـل الفروض التي تقـوم عليها الـدراسة الأدبية (والتي في تكوينها ينبغي للمرء أن يتجاوز «الحقائق»)، وهناك أيضاً شيء من الطموح في جهدنا لمسح وتقويم دراسات غاية في التخصص. إن كل متخصص ـ لا محالة ـ لن يرضى عما أوردناه في مجال تخصصه. ولكننا لم نستهدف الإحاطة بكل ما دق: فالأمثلة الأدبية التي ضربناها ما هي إلا أمثلة وليست «براهين»، وقوائم الببلوغرافيا ليست شاملة وإنما مختارة. كما إننا لم نضطلع بالإجابة على كل ما أثرناه من تساؤلات. وقد قـدرنا أن هنـاك أهمية مركزية بالنسبة إلينا، وبالنسبة للآخرين في أن نتجاوز الإقليميـة في مجال بحثنا، وأن نضع التساؤلات الصحيحة، وأن نقدم منهجاً للبحث.

وقد شعر مؤلفا هذا الكتاب، اللذان التقيا لأول مرة في جامعـة أيوا JIowa، باتفاقهما العريض حول نظرية الأدب ومنهجه.

ورغم اختلاف خلفيتهما وتدريبهما، إلا أنهما نميا وفق نسق واحد، مارين بالبحث التاريخي ودراسة «تاريخ الفكر» إلى موقف يقول بأن دراسة الأدب لا بد أن تكون أدبية خالصة وكلاهما رأى أن «الدراسة **Scholarship**» و «النقد» قابلان للتوافق؛ كما رفض كلاهمـا التفرقـة بين الأدب «المعاصـر والقديم».

وفي عام ١٩٤١ أسهما بفصـول عن «التاريـخ» و «النقد» في مجلد تعاون فيه الكثيرون بعنوان «الدراسة الأدبية» خطط له نورمان فوستر Norman Foester، وهما يشعران نحوه بالدين لفكره وتشجيعه. وربما كرسا هذا الكتاب له (لولا خشية إعطاء صورة خاطئة لمبدئه).

وقد كتبت فصول هذا الكتاب على أساس اهتمامات قائمة ومستر ويليك Wellek مسئول أساساً عن الفصول ١ ـ ٢، ٤ ـ ٧، ٩ ـ ١٤ كما إن مستر وارين مسئول عن الفصول ٣، و٨ ثم ١٥ ـ ١٨. كما ساهم الكاتبان معاً في الفصل الأخير. ولكن الكتاب بحق يمثل للتعاون الذي يصبح فيه المؤلف هو الإتفاق المشترك بين كاتبين. ولا شك أنه ستبقى بعض الإختلافات بين الكاتبين في الألفاظ، والنبرة ومواطن التأكيد، ولكنهما يعتقدان أن ثمت تعويضاً عن ذلك في أن يصل عقلان متميزان إلى مثل هذا الإتفاق الجامع[1].

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين نيوهاڤن أول مايو ١٩٤٨.

مقدمة الطبعة الثانية

الطبعة الثانية هي في مجملها إعادة للأولى، إلا أننا قمنا ببعض التصحيحات والإيضاحات في النص، وأضفنا بعض الروابط لاستقامة الحجج، وبضع إشارات لما استجد في النظرية الأدبية. غير أننا فضلنا إسقاط الفصل الأخير من الطبعة الأولى (البحث الأدبي في الدراسات العليا الجامعية) الذي يبدو وبعد عشر سنين من صدوره (١٩٤٦) أنه أصبح غير ذي بال. ويرجع هذا نوعاً ما إلى أن بعض جوانب الإصلاح التي دعا إليها قد نفذت في أماكن عديدة. كذلك عدلنا في ثبت المراجع باستبعاد المواد التي يتعذر الحصول عليها، وإضافة نخبة بسيطة من الكم الهائل الذي كتب في الموضوع خلال الأعوام الثماني الأخيرة.

ديسمبر سنة ١٩٥٥

رينيه ويليك

أوستن دارين

مقدمة الطبعة الثالثة

إنه لمما يدعو للإرتياح أن يظهر هذا الكتاب في طبعة رخيصة في إنكلترا، وأن يترجم إلى الإسبانية، والإيطالية، واليابانية، والكورية، والألمانية، والبرتغالية، والعبرية، والكوجاراتيه على هذا التوالي. كذلك في هذه الطبعة أعيد النظر في ثبت المراجع، وأجريت تصويبات وإضافات هينة في النفس. ولكن الطبعة الثالثة هي في مجملها إعادة للطبعة الثانية. وقد أمكنني أن أسرد أفكاري أو أن أعدلها في بحوث أشرت إليها في الهوامش، وستضمن هذه البحوث في كتابي «مفاهيم النقد Concepts of Criticism» الذي تنشره جامعة يالYale عام ١٩٦٣. كذلك يحاول كتابي «تاريخ النقد الحديث History of Modern Criticism» أن يدعم الموقف النظري الذي يحدد هنا، كما أنه يستمد بدوره أسساً وقيماً يوضحها كتاب «نظرية الأدب».

رينيه ويليك

نيوهافن سبتمبر ١٩٦٢

الباب الأول
تعريفات وتمييزات

- الفصل الأول : الأدب والدراسة الأدبية
- الفصل الثاني : طبيعة الأدب
- الفصل الثالث : وظيفة الأدب
- الفصل الرابع : النظرية الأدبية
- الفصل الخامس : الأدب العام والمقارن والقومي

الفصل الأول
الأدب والدراسة الأدبية

لنبدأ أولاً بالتفرقة بين الأدب وبين الدراسة الأدبية. فهما نوعان من النشاط يتميز أحدهما عن الآخر. الأول نشاط خلاق - فهو فن، بينما الآخر إن لم يكن علماً بأدق معاني هذه الكلمة - فهو ضرب من المعرفة أو التحصيل.

وقد كانت هناك بطبيعة الحال محاولات لمحو هذا الفرق بين هذين النوعين من النشاط. فهناك مثلاً من قال بأن فهم الأدب لا يتأتى إلا لمن يعالجه، وأن المرء لا يستطيع فهم الشاعر بوب Pope إلا إذا مارس كتابة شعر من نوع الثنائية البطولية Heroic Couplets الذي كان يقرضه بوب Pope. كما لا يستطيع المرء دراسة المسرحية الأليزابيثية دون أن يكتب مسرحية من الشعر المرسل Blank Verse كما كانت المسرحيات تكتب في عصر اليزابيث. ومع ذلك فمهما كانت الفائدة التي يجنيها الدارس من الخبرة السابقة في الإبداع الفني، فإن الدراسة التي يقوم بها أمر متميز كلية. إذ أن عليه أن يترجم خبرته بالأدب إلى مفهومات عقلية، وأن يتمثلها في كيان متناسق، ينبغي أن يكون مقبولاً للعقل حتى يصبح «معرفة». ربما صح أن مادة دراسته لا تدخل في نطاق المعقول أو تحوي عناصر خرجت تماماً عن المعقول، ولكنه لن يكون لذلك في موقف يختلف عن المؤرخ لفن التصوير، أو عالم الموسيقى، أو حتى عالم الإجتماع أو التشريح.

واضح أن هذه العلاقة بين الأدب ودراسته تثير بعض المشاكل الصعبة. وقد تباينت الحلول المقترحة لهذه المشاكل. هناك من أصحاب النظريات من ينفي ببساطة أن الدراسة الأدبية معرفة، ويشير بأنها «خلق ثان»، مما رتب نتائج تبدو لمعظمنا الآن غير ذات بال. وصف باتر Pater للوحة موناليزا Mona Lisa والفقرات الوردية التي ترد في كتاب سيموندز Symonds وسيمونز Symons. مثل هذا «النقد الخلاق» عادة ما كان ازدواجاً لا طائل منه، أو ـ على الأكثر ـ ترجمة عمل أدبي إلى عمل أدبي آخر أقل منه قيمة. وآخرون من أصحاب النظريات يصلون إلى نتائج مختلفة تتخذ موقف الشك من مقابلتنا هذه بين الأدب ودراسته. هم يزعمون أن الأدب غير قابل للدراسة بالمرة، نحن لا نملك إلا قراءته، والإستمتاع به، وتقديره. وفيما عدا ذلك لا نستطيع إلا جمع شتات المعلومات «عنه». مثل هذا التشكك هو في الواقع أكثر انتشاراً مما يتصور المرء. إذ يظهر عملياً في تأكيد «الحقائق» البيئية عن العمل الأدبي، وفي الإقلال من شأن كل المحاولات لمجاوزة هذه الحقائق. أما التقدير والتذوق والإنفعال فقد عدت من الشؤون الفردية الخاصة، التي يتهرب الفرد عن طريق ممارستها من صرامة الدراسة القويمة، وهذا أمر مؤسف وإن لم يكن للفرد الخيار في هذا التهرب. ولكن هذا الفصل بين الدراسة الأكاديمية للأدب وبين «التقدير» له لا يمهد الطريق إلى الدراسة الأدبية التي ينبغي أن تكون «أدبية» و«منهجية» في آن واحد.

ومحور المشكلة هو كيفية إيجاد أساس عقلي لمعالجة الفن، والفن الأدبي على وجه التخصيص. هل يمكن تحقيق ذلك؟ وما هي وسيلة تحقيقه؟ إحدى الإجابات كانت أنه يمكن الوصول إلى ذلك بالوسائل التي تتبع في دراسة العلوم الطبيعية، وما علينا إلا أن نطبق هذه الوسائل في مجال الأدب، وهناك عدة أنماط لهذا التطبيق يمكن تمييزها. أحدها محاولة التمثل بالمثل العلمية التي تقوم على الموضوعية والنزاهة عن الميل الشخصي، واليقين، وتستهدف هذه المحاولة بوجه عام جمع الحقائق المحضة عن

العمل الفني. وثمة محاولة أخرى لانتهاج أساليب العلوم الطبيعية وذلك عن طريق دراسة أصول العمل الفني والأعمال السابقة التي أدت إليه. هذا المنهج الوراثي Genetic method هو في الواقع تبرير لأي نوع من الترابط طالما أمكن أن يجيء على أساس التتابع الزمني.

وإذا طبقت السببية العلمية تطبيقاً أكثر دقة فهي تصل بنا إلى تفسير الظواهر الأدبية بتحديد العوامل التي تؤثر في الظروف الإقتصادية والإجتماعية والسياسية. ثم أن هناك أيضاً المنهج «الكمي» الذي يستخدم في بعض العلوم كإعداد الإحصائيات والخرائط والرسوم البيانية. وأخيراً هناك محاولة الإستفادة من النظريات البيولوجية في تتبع تطور الأدب.

لعل هناك اليوم اتفاقاً عاماً على أن محاولة الإفادة من المنهج العلمي في فهم الأدب لم تؤت الثمار التي كانت مرجوة منها في بادىء الأمر، وإذا كانت الوسائل العلمية قد أثبتت قيمتها في بعض المجالات المحدودة أو مع تطبيق منهج بعينه، كمنهج الإحصائيات في تحقيق بعض النصوص أو نقدها، إلا أن الغالبية العظمى من المنادين بالإنفتاح العلمي على الأدب قد أقروا بالفشل، أو انتهوا إلى التشكك، أو عللوا أنفسهم بما قد يحققه المنهج العلمي من نجاح في المستقبل. من هذا القبيل إشارة أي. أ رتشاردز I .A. Richards إلى أن انتصارات علم الأعصاب المقبلة ستكفل الحلول لجميع المشاكل الأدبية.

ولنا عودة إلى بعض المشاكل التي يؤدي إليها هذا التطبيق الواسع النطاق للمنهج العلمي على الدراسة الأدبية. فهي مشاكل لا يمكن التجاوز عنها ببساطة، كما إنه ليس من شك في أن هناك مدى يلتقي فيه المنهج الأدبي مع المنهج العلمي، وربما تداخلا. فالطرق الأساسية كالإستقراء والإستنباط والتحليل والتوفيق والمقارنة ـ كلها مألوفة الإتباع في ضروب المعرفة المنهجية. بيد أن الحل الآخر يقدم نفسه، وهو أن الدراسة الأدبية لها مناهجها الخاصة التي ليست دائماً هي مناهج العلوم الطبيعية إلا أنها في

الوقت نفسه مناهج عقلية. ولا يستبعد إنجازات العلوم الإنسانية في مجال المعرفة إلا الفهم الضيق للحقيقة. إذ الواقع أن الفلسفة والتاريخ، والتشريع، واللاهوت، بل وفقه اللغة، كل هذه الدراسات قد اختطت لنفسها وسائل قويمة لتحقيق المعرفة قبل التطور العلمي الحديث بأوان طويل. ربما تراجعت النتائج التي حققتها العلوم الإنسانية أمام الإنتصارات النظرية والعملية للعلوم الطبيعية الحديثة، إلا أن هذه النتائج ما زالت حقيقية وباقية، ومن الممكن أن يعاد إحياؤها وتجديدها مع شيء من التعديل في بعض الأحوال. إذ ينبغي أن ندرك أن هناك اختلافاً في الوسائل والغايات، بين العلوم الطبيعية وبين العلوم الإنسانية.

تحديد هذا الإختلاف مشكلة معقدة. في عام ١٨٨٣ حاول ولهام دلتى Wilhelm Dilthey التمييز بين مناهج العلم الطبيعي وبين مناهج التاريخ على أساس التفرقة بين الشرح Explanation وبين الفهم Comprehension. قال دلثي إن العالم يرى الحادث من حيث الأسباب التي سبقته وأدت إليه، بينما يحاول المؤرخ أن يفهم مغزى ذلك الحادث. وعملية الفهم هذه من جانب المؤرخ مسألة فردية بالضرورة، بل إنها مسألة ذاتية.

وفي العام التالي قام مؤرخ الفلسفة الذائع الصيت ولهلم وينبد لباند Wilhelm Windelband بتوجيه النقد إلى المذهب القائل بأن تتبع العلوم التاريخية طرق العلوم الطبيعية؛ فقال إنه بينما يهدف العلماء الطبيعيون إلى إثبات القوانين العامة، يحاول المؤرخون أن يتفهموا مغزى الحقيقة الفريدة التي لا تتكرر. وقد توسع ريكرت Heinrich Rikert في شرح هذا الإتجاه، وأدخل عليه بعض التعديلات، فلم يفرق بين منهج التعميم والتخصيص، بقدر ما فرق بين علوم الطبيعة وعلوم الثقافة. ورأى أن علوم الثقافة تهتم بالأشياء الملموسة ذات الخصائص الفردية، بيد أن الأفراد لا يمكن اكتشافهم وتفهمهم إلا ضمن إطار معين من القيم، وليس هذا الإطار إلا ما نطلق عليه في الواقع اسم الثقافة. وفي فرنسا ميز أ. د. اسكونوبول A. D. Xénopol بين العلوم الطبيعية وبين التاريخ على أساس أن الأولى تهتم «بالحقائق

المتكررة»، بينما يهتم التاريخ «بالحقائق المتتابعة». أما في إيطاليا فقد بنى بندتو كروتش Benedetto Croce فلسفته كلها على أساس المنهج التاريخي الذي يختلف كل الإختلاف عن منهج العلوم الطبيعية.

ويقتضي استكمال مناقشة هذه المشاكل البت في قضايا مثل تصنيف العلوم وفلسفة التاريخ، ونظرية المعرفة. ومع هذا فتناول بعض الأمثلة المحددة قد يبين على الأقل أن هناك مشكلة جادة على دارس الأدب أن يواجهها. لماذا ندرس شكسبير؟ من الواضح أننا لا ندرسه للصفات العامة التي يشترك فيها مع غيره من الناس، وإلا لاستوت لنا دراسته مع دراسة أي فرد آخر. ونحن لا ندرس شكسبير لما اشترك فيه من الصفات مع بقية الإنجليز، أو مع بقية من عاشوا خلال عصر النهضة، أو مع الأليزابيثيين، أو مع جميع الشعراء والمسرحيين، أو حتى مع كتاب المسرح في عهد إليزابيث، ففي هذه الحالة تستوي دراسته مع دراسة دكر Dekker أو مع دراسة هايوود Haywood. نحن نقصد من دراسة شكسبير إلى استكشاف الخصائص المميزة له، تلك الخصائص التي جعلت من شكسبير شكسبيرا ـ ومن الواضح أن هذه مسألة تتعلق بالفردية، وبالقيمة. بل إن دارس الأدب إذا قام بدراسة فترة معينة أو حركة معينة أو أحد الآداب القومية ـ فإنه سينظر إلى أي منها على أنها كيان متفرد بذاته له خواصه التي تميزه عن غيره.

وقضية التفرد هذه يمكن تدعيمها بدفاع آخر، وهو أن جميع المحاولات لإخضاع الأدب لقوانين عامة قد باءت بالفشل. فقد ثبت أن ماسماه كازاميان Cazamian «بقانون الأدب الإنجليزي» إما تافه أو خاطىء، (وهذا القانون يقضي بأن العقلية القومية للإنجليز لها إيقاع يتردد بين قطبين: الإحساس والعقل، وأن سرعة هذا التردد تتزايد كلما قاربنا العصر الحاضر). فهذا القانون يتهافت تماماً إذا طبق على العصر الفيكتوري في الأدب الإنجليزي. وليست هذه «القوانين» في واقع الأمر إلا اتفاقات سيكولوجية كمسألة الفعل ورد الفعل، والتقليد والثورة. ولا تضيف هذه «القوانين» ـ مهما ارتقت عن الشك ـ شيئاً يذكر لفهمنا لعمليات الأدب. فبينما نرى أن كل

هدف علم الطبيعيات هو التوصل إلى نظرية عامة تحدد في بساطة أسس الكهرباء أو الحرارة أو الجاذبية أو الضوء، فإنه لا يمكن أن نفترض أن ثمة قانوناً عاماً يفي بالغرض من الدراسة الأدبية. كلما أمعن هذا القانون في العمومية كلما أصبح أكثر إطلاقاً ومن ثم أكثر خواء، وكلما شق علينا تحديد الغرض الملموس للعمل الفني.

فهناك إذن حلان لمشكلتنا على طرفي نقيض. أولهما يجمع بين العلم والتاريخ في منهج واحد، وينتهي إلى مجرد جمع الحقائق، أو إلى التوصل إلى «قوانين» تاريخية غاية في العموم - وهذا الحل أصبح شائعاً في الوقت الحاضر نظراً لمكانة العلوم الطبيعية. أما الحل الثاني فينفي عن الدراسة الأدبية صفة العلم، ويؤكد السمة الشخصية «للفهم» الأدبي، كما يؤكد «فردية» العمل الأدبي بل «وحدانيته». ولكن هناك مخاطر واضحة تحف بهذا الحل الأخير (المناهض للأسلوب العلمي) إذا ما دفعنا به إلى غاياته القصوى. «فالخاطر» الشخصى قد يقود إلى مجرد «التقدير» العاطفي والإغراق في الذاتية. وإذا كان تأكيد «فردية» العمل الفني أو «وحدانيته» يساعد على الحد من التعميمات الفضفاضة، إلا أن هذا التأكيد يغفل حقيقة هامة، وهي أنه ما من عمل فني يمكن أن يكون فريدا كل التفرد، لأنه في هذه الحالة سيستغلق على الأفهام. حقاً أن هناك «هملت Hamlet» واحداً، ويقال مثل هذا عن المؤلف الأدبي المغمور المسمى «شجر Trees» لكاتبه جويس كيلمر Joyce Kilmer . وبهذا المعنى إذن يعد كوم القمامة فريداً - فأبعاده ومكانه ومكوناته الكيماوية لا يمكن أن تتكرر بنفس الدقة. أضف إلى ذلك أن جميع الكلمات الداخلة في تكوين العمل الفني الأدبي هي بطبيعتها «عموميات» وليست «جزئيات». والصراع بين «العام» و «الجزئي» مستمر منذ أرسطو الذي أعلن أن الشعر أكثر «عمومية» ومن ثم أكثر فلسفية من التاريخ الذي يهتم بالجزئية. وهذا الصراع مستمر أيضاً منذ عصر دكتور جونسون Dr. Johnson الذي قال «إن الشاعر لا ينبغي عليه أن يحصى شعيرات الزنبقة». أما الرومانتيكيون ومعظم النقاد المحدثين لا ينفكون عن تأكيد وصف الشعر بأنه ينحو إلى التحديد «والنسج» والتجسيد. ولكن علينا

أن ندرك أن كل عمل فني هو عام وخاص في آن واحد، أو بتعبير أوضح ـ فردي وعام معاً. ويمكن التفرقة بين «الفردية» وبين «الوحدانية» أو الإغراق في الجزئية. فالعمل الأدبي ـ كالفرد من بني آدم ـ له خواصه الفردية، ولكنه يشارك أيضاً في خواص عامة، مع الأعمال الفنية الأخرى بنفس الطريقة التي يشارك بها الفرد من البشر في صفات البشرية عموماً، أو في صفات بني وطنه أو بني طبقته أو حرفته. . . إلخ وعلى هذا الأساس يمكن التعميم فيما يختص بالأعمال الفنية، بالمسرحية الأليزابيثية أو بالمسرح كله، أو بالأدب جميعه، أو بالفن على الإطلاق. فكلا النقد الأدبي وتاريخ الأدب يحاولان تشخيص فردية العمل الأدبي أو الكاتب، أو فترة بعينها، أو أدب قومي بعينه. ولكن هذا التشخيص لا يكون إلا بالرجوع إلى مقتضيات عامة، وعلى أساس نظرية أدبية. والنظرية الأدبية ـ آلة البحث ـ هي أشد ماتفتقر إليه الدراسة الأدبية في الوقت الحاضر.

وهذا الإتجاه لا يقلل بطبيعة الحال من أهمية التجاوب والإستمتاع كظروف مهيئة لمعرفتنا بالأدب ومن ثم لتأملاتنا فيه. ولكنها ليست إلا ظروفاً مهيئة فحسب. فالقول بأن دراسة الأدب لا تخدم إلا فن القراءة مجانب للصواب، وذلك مهما كانت ضرورة فن القراءة لدراسة الأدب، لأن هذا القول مبني على فهم خاطىء للمعرفة المنظمة.

ورغم أن كلمة «قراءة» تستخدم في مدلول شامل يضم التفهم النقدي والوجدان، إلا أن القراءة سبيل لا يؤدي إلا إلى التثقيف الشخصي فحسب وهو فن مرغوب فيه ما في ذلك شك لأنه أساس لنشر الثقافة الأدبية. ولكنه لا يمكن أن يكون بديلاً للدراسة الأدبية، التي هي نهج أقوم من أن يعتمد على الميول الشخصية.

الفصل الثاني
طبيعة الأدب

من الواضح أن أول مشكلة تواجهنا هي مادة البحث الأدبي. ما هو الأدب؟ وما هو ذلك الذي يخرج عن نطاق الأدب؟ وما هي طبيعة الأدب؟ ورغم أن هذه الأسئلة تبدو سهلة، إلا أنه من النادر أن نجد إجابات واضحة عنها.

إحدى طرق تعريف «الأدب» هو أنه كل شيء مطبوع. وطبقا لهذا يدخل في الأدب دراسة «المهنة الطبية في القرن الرابع عشر» - أو «تحركات الكواكب في أوائل العصور الوسطى «أو الشعوذة في إنجلترا قديما وحديثاً». فقد ذهب إدوين جريلو Edwin Greenlaw إلى أن كل ما يتصل بتاريخ الحضارة يدخل في نطاق الأدب. «فلا ينبغي أن نقف عند أدب الرسائل المنمق، أو حتى عند السجلات المخطوطة أو المطبوعة في محاولتنا لتفهم فترة تاريخية معينة أو حضارة معينة» بل يتحتم علينا أن نرى أعمالنا الأدبية في ضوء ما يمكن أن تسهم به في تاريخ الثقافة. وبهذا تصبح صلة الدراسة الأدبية بتاريخ الحضارة - تبعاً لنظرية جرينلو هذه، وللتطبيقات العملية التي يقوم بها كثير من الدارسين - أكثر من مجرد ارتباط؛ إذ يصبح الإثنان شيئاً واحداً. ومثل هذه الدراسة لا تعتبر أدبية إلا لكونها تعتمد على النص المخطوط أو المطبوع، وهي النصوص التي تعتبر بالضرورة المصادر الأولى للبحث التاريخي. وقد يقال في مجال الدفاع عن وجهة النظر هذه أن المؤرخين غالباً ما يهملون هذه المسائل، ويركزون اهتمامهم على التاريخ

الدبلوماسي والعسكري والإقتصادي، ومن ثم فإن دارس الأدب لديه من المبررات ما يسمح له بارتياد هذه المجالات التي تتاخم حدوده. ليس هناك ما يمنع الإنسان من اجتياز الآفاق التي تلذ له، كما إنه ليس من شك في أن مجال الحديث يتسع للدفاع عن دراسة تاريخ الحضارة في أشمل معانيه. بيد أن هذه الدراسة مع ذلك لا تدخل في نطاق الأدب. والإعتراض بأن هذه مسألة كلامية تتعلق بالألفاظ ليس مقنعاً. فقد اكتظت الدراسات الأدبية بأمور تتعلق كلها بتاريخ الحضارة، وسقطت كل الفوارق وطبقت على الأدب مقاييس دخيلة. ونتج عن هذا أن قيمة الأدب ارتبطت بما يقدمه من نتائج تفيد هذا أو ذاك من الأنظمة المتاخمة. إن التوحيد بين الأدب وتاريخ الحضارة هو في الواقع إلغاء للمجال المحدد والمناهج الخاصة بالدراسة الأدبية.

ومن الطرق الأخرى لتعريف الأدب قصره على «أمهات الكتب»، أي على الكتب التي تتميز بالشكل أو التعبير الأدبي مهما كان موضوعها. وهنا فيكون الأساس هو القيمة الجمالية وحدها، أو هذه القيمة مضافاً إليها سمو الناحية الفكرية في الكتاب، أما في مجال الشعر الغنائي أو المسرح أو القصة فيمون اختيار خرائدها على أساس جمالي محض، بينما تختار بعض الكتب الأخرى على أساس اشتهارها أو لعمقها الفكري بالإضافة إلى تميزها بشيء ضئيل من الصفات الفنية التي تتعلق بالأسلوب أو التركيب أو قوة العرض. وهذه طريقة مألوفة في تمييز الأدب والحديث عنه. فنحن حين نقول عن عمل ما «أن هذا ليس أدباً» إنما نصدر حكماً تقديرياً، ونحن نصدر مثل هذا الحكم حين نتخذه عن كتاب في التاريخ، أو الفلسفة، أو العلم على أنه «أدب». وهناك من الدراسات ما هو مبني على هذا الإفتراض؛ كتاب هنري هالامHenry Hallam المسمى «مقدمة في تاريخ أدب القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر» الذي يناقش كتباً في اللاهوت والمنطق، والتشريع، وحتى في الرياضيات وهو يترك التاريخ لأسباب غير معلومة.

ورغم أن تفرقة هالام Hallam قسرية، إلا أن معظم تواريخ الأدب

تتناول أيضاً الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الدين والأخلاق، والسياسيين، بل وتتناول أيضاً علماء الطبيعة. إذ من الصعب ـ مثلاً ـ أن نتصور كتاباً يؤرخ للأدب الأنكليزي في القرن الثامن عشر لا يتناول بالتفصيل باركلي Berkeley وهيوم Hume، والأسقف بتلر Butler وجيبون Gibbon وبيرك Burke وآدم سميث Adam Smith. ونادراً ما تقتصر دراسة هؤلاء الكتاب على مزاياهم الجمالية فحسب، وإن كان الشعراء والمسرحيون والقصصيون يفوزون بحظ أكبر من الدراسة. والواقع أن ما يرد عن هؤلاء المفكرين في تاريخ الأدب، ما هو إلا عرض مرتجل غير مدروس لما قد تخصصوا فيه. إذ أن هيوم Hume لا يمكن دراسته إلا كفيلسوف، أو جيبون Gibbon إلا كمؤرخ أو بتلر Butler إلا كحكيم يدافع عن المسيحية، أو آدم سميث إلا كحكيم واقتصادي. ولا نجد في كتب تاريخ الأدب عن هؤلاء إلا عرضاً مجتزأ يفتقر إلى الإطار المناسب ـ تاريخ الموضوعات التي هي محل فكرهم ـ وإلى الفهم الحقيقي الشامل لتاريخ الفلسفة، أو تاريخ علم الأخلاق، أو أصول التاريخ، أو نظريات الإقتصاد. إذ أن مؤرخ الأدب لا يتحول آلياً إلى مؤرخ لهذه الفروع من المعرفة، فهو يصبح في هذه الحالة مجرد جامع للشتات، يقحم نفسه في مجالات ليست له.

وقد تكون دراسة هذا الكتاب أو ذاك من «أمهات الكتب» أمراً مفيداً من الناحية التعليمية. والكل يتفق على أن الطلبة ـ وخاصة المبتدئين منهم ـ ينبغي أن يقرأوا الروائع أو على الأقل الجيد من الكتب، بدلاً من أن يقرأوا المجموعات المختارة أو الشوارد التاريخية. ومع ذلك فإنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى صلاحية المبدأ للتطبيق بالنسبة للعلوم، أو التاريخ أو أي مادة أخرى أساسها تراكمي وتقدمي. أما بالنسبة لتاريخ الأدب الذي يعتمد على الخيال، فإن الإقتصار على أمهات الكتب منفصلة من شأنه أن يعوق فهمنا لتطور الأدب، أو لنمو الأنواع الأدبية، بل إنه يمنعنا من فهم طبيعة العملية الأدبية ذاتها، ولا يمكننا من تفهم الظروف التي تشكل الإطار الإجتماعي واللغوي والفكري الذي يحيط بالإنتاج الأدبي. ومن شأن هذا المنهج أن يؤكد النظرة

الجمالية في التاريخ والفلسفة وما شاكلهما من العلوم. إذ ليس هناك ما يدعو إلى انتقاء توماس هكسلي للقراءة دون غيره من العلماء الإنكليز إلا أسلوبه في السرد وطريقة عرضه. بل إننا نذهب إلى القول بأن هذا المنهج يؤدي - مع بعض الإستثناءات القليلة - إلى تفضيل دعاة العلم على العلماء الأصليين، سيؤدي إلى تفضيل هكسلي على نيوتن، وبرجسون Bergson على كانت Kant.

إن لفظ «الأدب» خير أن يقتصر معناه على فن الأدب، أي على أدب الخيال. وهنا ثمة صعوبات في استخدام اللفظ بهذه الصورة. ولكن البدائل الممكنة في الإنكليزية مثل «Fiction» أو «Poetry» قد اكتسبت معاني أكثر تحديداً، أو أصبحت مضللة وغير موفقة مثل عبارتي Imaginative Literature و Belles Lettres.

ومن الإعتراضات التي توجه للفظة الإنجليزية Literature أنها مشتقة من الأصل اللاتيني Litera بمعنى «حرف»، ومن ثم فهي توحي بالإقتصار على المكتوب أو المطبوع، ومن الواضح أن أي مفهوم متسق لهذا اللفظ ينبغي أن يشمل أيضاً «الأدب المنطوق»: ومن هذه الناحية فإن الكلمة الألمانية Wortkunst والكلمة الروسية Slovesnost تتفوقان على نظيرتها الإنجليزية.

وإذا كان ثمت تفرقة فينبغي أن تكون بين الإستعمالات الأدبية واليومية والعلمية للغة. وقد ناقش توماس بولوك Thomas Clarke Pollock هذا الموضوع أخيراً في كتابه «طبيعة الأدب The Nature of Literature». وهذه المناقشة - وإن كانت صادقة في حد ذاتها - إلا أنها لا ترضى تماماً، خاصة في التمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية. وهذه في الواقع مشكلة جوهرية ليست بسهلة. لأن الأدب يمتاز عن الفنون الأخرى في أنه ليس له وسيلة تعبير خاصة، وفي أن الأشكال الأدبية تختلط ويدق التدرج بينها. وقد يكون من السهل تمييز لغة العلم عن لغة الأدب. ولكن لا يكفي مجرد المقابلة بين «الفكر» وبين «العاطفة أو الشعور»، إذ أن الأدب يشتمل على الفكر، كما أن

اللغة العاطفية ليست من خواص الأدب وحده. انظر إلى حديث المحبين. أو إلى الجدل العادي. ومع ذلك فإن اللغة العلمية المثلى ذات دلالة مباشرة «Denotative»، حيث أنها تعبر عن التناظر المطلق بين الرمز وبين المرموز إليه. والرمز هنا إعتسافي، ومن ثم فيمكن استبداله برموز أخرى مرادفة، وهو شفاف ـ بمعنى أنه يؤدي بنا فوراً إلى المرموز إليه دون أن نشغل باللفظ نفسه.

ومن هنا تميل اللغة العلمية إلى أن تكون نسقاً من الرموز كالرياضة والمنطق الصوري (الرمزي). وأمثل صورة لها هو تلك اللغة العامة مثل ما يسمى باللاتينية Characteristica Universalis التي كان ليبنتز Leibniz قد بدأ يخطط لها في أواخر القرن السابع عشر.

أما اللغة الأدبية إذا ما قورنت باللغة العلمية فستبدو قاصرة في بعض النواحي، فهي حافلة بالتراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وهي ككل لغة تاريخية تضم ألفاظاً متعددة الدلالة، كما أنها تنطوي على تصنيفات لغوية قسرية كالتأنيث والتذكير، وهي أيضاً مشبعة بالعوارض التاريخية والذكريات والتداعيات. واللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حد كبير، أضف إلى ذلك أن لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريرية بحتة، إذ أن لها جانبها التعبيري. فهي تحمل معها نبرة المتحدث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها. كما أنها لا تقف عند مجرد التعبير عما تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارىء وإقناعه وتغيير موقفه. ثم أن هناك فارقاً هاماً بين اللغة الأدبية واللغة العلمية، ففي اللغة الأدبية نؤكد الرمز (أي القيمة الصوتية للكلمة). وقد تفنن الأدباء في جذب الإنتباه إليه بالعروض أو الجناس أو الأنساق الصوتية.

وتتفاوت درجات اختلاف لغة الأدب عن اللغة العلمية باختلاف الأنواع الأدبية. فإن جرس الألفاظ مثلاً أقل أهمية في القصة منه في القصائد الغنائية التي تستحيل ترجمتها بدقة. كما إن جانب التعبير في «القصة الموضوعية» التي لا تكاد تبين عن موقف كاتبها، سيكون أقل منه في المقطوعة الغنائية

التي تبرز الإحساس الشخصي. كذلك لا يكاد الشعر المطلق أن يتضمن جانباً عملياً، بينما يتضح هذا الجانب في القصة ذات الهدف، أو في القصيدة التعليمية أو التهكمية.

أضف إلى ذلك أن درجات الإستخدام العقلي للغة قد تتفاوت، فهناك قصائد فلسفية وتعليمية لا يمكن فصلها عن الأدب، ومع ذلك فإن لغتها أقرب ما تكون في بعض الأحيان إلى اللغة العلمية. وعلى الرغم من هذا فإنه مهما يتضح عند فحص أعمال أدبية محددة من امتزاج بين اللغتين، فإن الفارق بين الإستعمال الأدبي والإستعمال العلمي للغة بيّن. فاللغة الأدبية عميقة الجذور في البنية التاريخية للغة. إنها تؤكد إدراك الرمز ذاته، ولها جانبها التعبيري والبرجماتي، الذي تسعى اللغة العلمية إلى تخفيفه بقدر الإمكان.

أصعب من هذا أن نحدد الفارق بين اللغة اليومية الدارجة وبين لغة الأدب. فاللغة الدارجة ليس لها مفهوم متجانس، فهي تضم شتاتاً مختلفاً مثل اللغة العامية، ولغة المتاجرة، واللغة الديوانية، واللغة الدينية، ورطانة الطلبة، بيد أنه من الواضح أن أغلب ما قيل في لغة الأدب ينطبق أيضاً على الإستعمالات الأخرى للغة فيما عدا لغة العلم. فاللغة الدارجة أيضاً لها وظيفتها التعبيرية، وإن كانت هذه تتفاوت بين الإعلان الرسمي الباهت وبين المناشدة الحارة الناجمة عن لحظة أزمة عاطفية، كما إنها تحفل بكثير مما لا يقبله المنطق، وبالتغيرات التي تمر بها اللغة عبر التاريخ، وإن كانت أحياناً تهدف إلى دقة الوصف العلمي. ونادراً ما يظهر الإهتمام بالرمز اللفظي في اللغة الدارجة، وإن كان ذلك يظهر أحياناً في الرمز الصوتي الذي يدل على الأسماء والحوادث. ومما لا شك فيه أن اللغة الدارجة تهدف غالباً إلى تحقيق غايات والتأثير على مجريات الأمور واتجاهات الأشخاص، ولكن يخطىء من يأخذها على أنها وسيلة اتصال فكري فحسب، فالطفل الذي يتكلم لساعات دون مستمع والبالغ الذي يثرثر في المجتمعات فيما هو غير

ذي بال، كل ذلك يوضح أن هناك استخدامات عديدة للغة ليست بالتحديد أو على الأقل بالدرجة الأولى توصيلية.

وعلى هـذا الأساس الكمى تجيء أولاً التفـرقـة بين اللغـة الأدبيـة، والإستخدامات المتنوعة للغة في الحياة اليومية. إذ هنا تستغل إمكانات اللغة عن تدبر وبصورة أكثر انتظاماً، ففي عمل الشاعر الذاتي تظهر لنا «شخصية» أكثر اتساقاً وأوسع تغلغلاً من الأشخاص كما نراهم في المواقف اليوميـة. وبعض أنماط الشعر تستخدم عن قصد حيلاً بلاغية مثل المفارقة Paradox، وتعدد المعنى Ambiguity، وتغير المعنى بتغير السياق، والربط غير المنطقي بين التصنيفات النحوية كالجنس، والـزمن. لغة الشعر تنظم وتحكم إمكانات اللغة اليوميـة، وأحيانـاً تختزنهـا في محاولـة لفرض الإنتبـاه والإدراك علينا وسيجد الكاتب أن كثيراً من هذه الإمكانات قد شكّلت، وسبق تكوينها عن طريق الأجيال المتلاحقة التي أدت عملهـا في سكون ودون إعـلان. وفي بعض الآداب المتقدمة، في بعض العصور، ما على الشاعر إلا الإفادة من التقليد السائد. فاللغة إن صح هذا التعبير تشعر نيابة عنه. ومع هذا فإن كل عمل فني يفرض نظاماً، وترتيباً، ووحدة على المواد التي يتألف منها. وقد تبدو هذه الوحدة غير متماسكة أحياناً، كما هو الحال في كثير من المقطوعات أو قصص المغامرة، ولكن هذه الوحدة تزداد توثقاً في بعض القصائد محبوكة النسج، التي يستحيل فيها استبدال كلمة أو تغيير محلها دون النيل من وقع القصيدة العام.

والتمييز بين لغة الأدب واللغة اليومية على أساس براجماتي يجيء أكثر وضوحاً. فنحن نرفض كشعر كل ما يدعونا إلى القيام بعمل خارجي محدد، أو نسمه بأنه مجرد كلامي بلاغي. أما الشعر الحقيقي فيكون تأثيره بشكل أكثر دقة. فالفن يفرض إطاراً يخرج به مقولة العمل الأدبي عن عالم الواقع وبهذا يمكننا أن نـدخل في تحليلنـا الدلالي بعض المفـاهيم العامـة لعلم الجمال. «التأمل المنزه Disinterested contemplation» البعد الجمالي Aesthe- tic distance والتأطير Framing. ومع هذا فعلينا أن ندرك أن الفارق بين الفن

وما هو ليس بفن، بين الأدب وبين التعبير اللغوي غير الأدبي، يظل دون تحديد.

وقد تمتد الوظيفة الجمالية فتشمل أنواعاً من التعبير اللغوي شديدة التفاوت. وإنه لفهم ضيق للأدب ذلك الذي يستبعد منه كل فنون الدعاية، أو الشعر التعليمي أو التهكمي. وينبغي أن نعترف بالأشكال الإنتقالية مثل المقال والسيرة والكثير من الكتابة البلاغية. ويبدو أن الوظيفة الجمالية تنبسط وتنكمش في عصور التاريخ المختلفة. ففي بعض الأوقات كانت الرسالة الشخصية شكلاً أدبياً، كما كانت العظمة الكنسية. أما اليوم ووفق الإتجاه المعاصر المضاد للخلط بين الأنواع الأدبية، فيبدو أن هناك انكماشاً في الوظيفة الجمالية، وتأكيداً واضحاً لنقاء الفن وعدم الأخذ بشمول الفن لكل شيء، وهو الإتجاه الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر. وعلى هذا فيكون من المستحسن أن يقتصر الأدب على تلك الأعمال التي تهدف بصفة رئيسية إلى الوظيفة الجمالية، على أن نعتبر أن هناك مصنفات أخرى يدخل فيها العنصر الجمالي في الأسلوب والتركيب، وإن كانت لا تستهدف الغرض الجمالي كالبحوث العلمية، والدراسات الفلسفية، والنشرات السياسية، والمواعظ.

بيد أن طبيعة الأدب تتضح بجلاء عندما ندع جانبه الدلالي. فبديهي أن عمود الفن الأدبي يتبين في الأنواع التقليدية كالقصيدة الغنائية، والملحمة، والمسرحية. ففي كل هذه الأنواع تكون الإشارة إلى عالم من الخرافة أو الخيال. فالوقائع التي تقررها القصة أو القصيدة أو المسرحية ليست حقيقية بالفعل، وهي ليست قضايا منطقية. فهناك اختلاف جوهري هام بين الواقعة التي ترد في القصة التاريخية، أو في قصة لبلزاك Balzac وتحمل ما يشبه «المعلومات» عن حوادث تمت بالفعل ـ هناك فرق بين هذه وبين نفس المعلومات كما ترد في كتاب في التاريخ أو في الإجتماع. بل إن ضمير المتحدث الذي يستخدمه الشاعر في القصيدة الذاتية إن هو إلا تشخيص تمثيلي. فالشخصية القصصية تختلف عن الشخصية في التاريخ أو في

الواقع، إذ هي مصنوعة من الجمل التي ترد في وصفها أو التي يجريها الكاتب على لسانها. وليس لهذه الشخصية ماض أو مستقبل، وأحياناً ليس لها استمرار في الحياة. وهذه الفكرة الأولية إذن تطَّرح جانباً كثيراً من النقد الذي كتب عن هملت Hamlet في وتنبرج Wittenburg: عن أثر والد هملت على ابنه، وعن فولستاف Falstaff الحدث الممشوق في مقال موريس مورجان Maurice Morgan الذي حظي بكثير من التقويظ بعنوان «بطلات شكسبير في حداثتهن» The Girlhood of Shakespeare's Heroines. وكذلك يصبح السؤال الذي خرج عن «عدد أبناء لادي ماكبث» غير ذي موضوع.

وليس الزمن والمكان في القصة هما بعينهما الزمن والمكان في الحياة الواقعة، بل إن القصة التي تبدو مغرقة في الواقعية والتي يسميها الطبيعيون «شريحة الحياة Slice of life»إنما تبنى طبقاً لتقاليد فنية مرعية. ونستطيع من زاويتنا التاريخية المتأخرة أن نتبين مدي التشابه بين الروايات الطبيعية من حيث اختيار الموضوع، وطابع التشخيص، وانتقاء الحوادث وإدارة الحوار. كما نتبين أيضاً مراعاة المسرحية الطبيعية التامة للتقاليد سواء في تقسيم الحوادث إلى مشاهد، أو في معالجة الزمن والمكان أو في اختيار الحوار وإدارته (وهو الذي تفترض واقعيته)، وكذلك في الطريقة التي يدخل بها الأشخاص المسرح ويخرجون منه. ومهما تكن الفوارق بين مسرحية «العاصفة The Tempest» لشكسبير و «بيت الدمية A Doll's house» لأبسن Ibsen فإن كلتي المسرحيتين تتفقان في اتباع التقاليد المسرحية المرعية.

فإذا اعتبرنا أن «الخرافية» أو «الإبتداع» أو «الخيال» هي الصفة المميزة للأدب، فإننا إذن نأخذ الأدب على أنه كتابات هومر، ودانتي، وشكسبير، وبلزاك، وكيتس، وليس ما كتب شيشرون ومونتاني وبوسويه، وإيمرسون. وطبيعي أن تكون هناك نماذج بين بين، مثل «جمهورية» أفلاطون التي لا يمكن أن ننكر أنها تضم فقرات تنطوي على «الإبتداع» و «الخرافة» ولا سيما في الأساطير الكبرى، بينما تعد هذه النماذج أعمالاً فلسفية بالدرجة الأولى. وهذه النظرة إلى الأدب نظرة وصفية وليست تقويمية، فلن يضير العمل

العظيم الواسع التأثير أن يغض من شأنه على أنه بلاغة أو فلسفة، أو دعاية سياسية، وهي كلها تثير مشاكل تتصل بالتحليل الفني من ناحية الأسلوب والإنشاء، قد تتشابه أو تتفق مع تلك التي يتعرض لها الأدب، إلا أنها لا تضم عنصر الخرافية. . وعلى هذا فإن هذا المفهوم للأدب يشمل كل أنواع الكتابة الخيالية حتى لو كانت أسوء القصص أو أسوء القصائد، أو أسوء المسرحيات. إذ ينبغي أن يفرق بين تصنيفها كفن وبين نقدها وتقويمها من حيث المستوى.

هناك مفهوم خاطىء شائع يجب تصويبه. أدب «الخيال» لا يقوم بالضرورة على استخدام الصور أو الأخيلة. قد تتخلل الصور لغة الشعر بدء من أبسط المجازات وانتهاء بالنظم الأسطورية الشاملة، على نحو ما في شعر بلاك Blake وياتس Yeats. ولكن التصوير ليس أساسياً للمقولة الحكائية ومن ثم لكثير من الأدب. هناك قصائد جيدة تخلو تماماً من الصور، بل إن هناك ما يمكن أن يسمى بالشعر التقريري Poetry of statement. ولا ينبغي أيضاً أن نخلط بين التصوير وبين خلق الصور الواقعية الحسية المرئية. فقد زعم دعاة النظرية الجمالية في القرن التاسع عشر - تحت تأثير فكر هجل Hegel - من أمثال فيشر Vischer وإدوارد فون هارتمان Eduard von Hartman أن الفن كله هو «البزوغ الحسي للفكرة» بينما تحدثت مدرسة أخرى «فيدلر Fiedler وهيلدبراند Hildebrand وريل Riehl عن الفن باعتباره «رؤية مجردة Pure visibility». ولكن جزء كبير من الأدب العظيم لا يستثير الصور الحسية، وإن فعل فإنما يكون ذلك بطريقة عارضة غير منتظمة. بل إن الكاتب قد لا يعمد بالمرة إلى التصوير الحسي في وصف شخصياته القصصية. فنحن لا يمكننا أن نرى كما يرى الناظر أحداً من شخصيات دستويفسكي Dostoevsky أو هنري جيمس Henry James بينما نعلم تماماً ما يجول بأخلادهم ودوافع سلوكهم، وتقديراتهم، وإتجاهاتهم، ورغباتهم. إن أقصى ما قد يحدث هو أن يوحي الكاتب ببعض الخطوط العريضة أو بصفة جسمية واحدة، ما دأب على فعله تولستوي Tolstoy وتوماس مان Thomas Mann. وكوننا نعترض

على كثرة الرسومات التوضيحية وإن كانت من عمل رسامين مجيدين، وفي بعض الأحوال من صنع الكاتب نفسه «خذ مثلاً ثاكري Thackeray ـ فإن هذا يدل على أن الكاتب إنما يعرض علينا خطوطاً عريضة فحسب، لم يقصد إلى أن تملأ تفصيلاً.

وإذا فرض علينا أن نضع كل مجاز في صورة منظورة غم علينا واضطربنا تماماً. إذ بينما هناك من القراء من يميل إلى التصوير المنظور. ومن الفقرات الأدبية ما يتطلب نصها مثل هذا التصوير، إلا أن المسألة السيكولوجية لا ينبغي أن تختلط بتحليل الرموز التي يستخدمها الشاعر. فهذه الرموز إلى حد كبير وليدة عمليات عقلية قد تحدث أيضاً خارج نطاق الأدب. ومن هنا كان المجاز كامناً في الكثير من ألفاظ التخاطب اليومية، وصريحاً في اللغة العامية، وفي الأمثال الشعبية. بل إن أشد الألفاظ تجريداً في المعنى مشتقة أصلاً من علاقات جسمية ملموسة ـ وذلك بطريق النقل المجازي Metephorical transfer من هذه الألفاظ الإنجليزية (Comprehend, define, eliminate, substance subject, hypothesis)[1] والشعر يبعث الحياة في هذا الطابع المجازي للغة، ويزيد من إحساسنا به، بنفس الطريقة التي يستخدم بها الرموز والأساطير النابعة من حضارتنا (الغربية): الكلاسيكية والتيوتينية، والكلتية، والمسيحية.

إن كل ما سبق أن ناقشناه من تمييزات بين الأدب وما هو ليس بأدب ـ التعبير الشخصي، التحقق من وسيلة التعبير واستغلالها، التحلل من الهدف المادي، وبطبيعة الحال صفة الخيال ـ إن كل هذا إلا ترديد في إطار من التحليل الدلالي لاصطلاحات نقدية قديمة مثل «الوحدة في التنوع Unity in variety» و «الإستغراق المنزه Disinterested contemplation» و «البعد الجمالي Aesthetic distance» و «التأطير Framing» و «الإبتداع Invention» و «التقليد Convention».

(١) مثلها في العربية (جذر ـ يستأصل ـ طيرة ـ الغزالة ـ جيش. . الخ) المترجم.

وكل لفظ من هذه الألفاظ يصف جانباً من العمل الأدبي، ويدل على سمة مميزة لاتجاهاته من حيث المعنى. غير أنه ما من لفظ من هذه الألفاظ كاف في حد ذاته. تظهر من هذا نتيجة واحدة على الأقل: وهي أن العمل الأدبي ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو بناء غاية في التركيب متعدد الأسطح، مشعب المعاني والإرتباطات. والإصطلاح المعتاد الذي يتحدث عن «كيان عضوي Organism مضلل بعض الشيء» إذ أنه يؤكد ناحية واحدة فحسب: وهي «الوحدة في التنوع»، ويوحي بمقارنات بيولوجية قد لا تكون دائماً ذات علاقة. بل إن عبارة «وحدة المضمون والشكل» في الأدب عبارة مضللة، لأنها سهلة المأخذ ـ وذلك رغم أنها تلفت النظر إلى تماسك أجزاء العمل الفنّي. فهي تشجع الأيهام بأن تحليل أي عنصر من عناصر العمل الفني يعود بالفائدة، سواء كان التحليل متعلقاً بالمضمون أو بالصنعة ـ وعلى هذا فهي تعفينا من الإلتزام بأخذ العمل الفني ككل متكامل.

إن كلمتي «المضمون» و «الشكل» تستخدمان في معان اشتدت في التباين لدرجة تتلاشى معها الفائدة إذا وضعتا جنباً إلى جنب، بل إنه إذا حددنا معانيهما بكل دقة وجدنا أنهما في الواقع يشطران العمل الفني في بساطة. والتحليل الحديث للعمل الفني ينبغي أن يبدأ بتساؤلات أكثر تعقيداً حول كيفية وجوده، وطبقات معانيه.

الفصل الثالث
وظيفة الأدب

من منطقي الكلام أن تكون طبيعة الأدب ووظيفته مرتبطتين. وفائدة الشعر نابعة من طبيعته: إذ تتمشى كفاءة أي أداة أو طبقة من الأدوات، في الإستخدام، مع ماهيتها أو كنهها. ولا تتخذ وظيفة ثانوية إلا إذا تلاشت وظيفتها الأولى. فتصبح آلة الغزل المستهلكة أداة زينة، أو قطعة في متحف، والبيانو ـ الذي لا يصلح للعزف ـ يحول إلى مكتب صغير ينتفع به: كذلك تتبع طبيعة الشيء الوظيفة التي يستخدم فيها: فكيان الشيء يقوم على ما يؤديه. العمل الفني له التكوين الذي يتلاءم مع وظيفته، بالإضافة إلى المستلزمات التي يهيؤها له الزمن والمواد، ويستحسنها له الذوق. وقد تكون هناك عناصر كثيرة في العمل الفني مما لا تدعو إليها وظيفته بالضرورة، وإن كان وجود هذه العناصر مرهوناً بأسباب أخرى.

هل تغيرت النظرة إلى طبيعة الأدب ووظيفته على مر التاريخ؟ ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال. إذا رجعنا إلى الماضي ربما كانت الإجابة بالإيجاب. يمكن أن نصل إلى فترة من الزمن لم يكن يفرق فيها بين الأدب والفلسفة والدين: ونضرب لذلك أمثلة من اسيكيلوس Aeschylus وهسيود Hesiod عند اليونان. ولكن حين نصل إلى أفلاطون Plato نجده يتحدث عن المعركة بين الشعراء والفلاسفة على أنها تأر قديم، وهي معركة ما زلنا نفهمها نحن الآن. ومن ناحية أخرى ينبغي علينا ألا نغالي في تقدير الفارق

الذي أتت به مبادىء «الفن للفن» في نهاية القرن التاسع عشر، أو المبادىء الأكثر حداثة والقائلة بالشعر الخالص Poesie Pure. ولا ينبغي المساواة بين «الفرية التعليمية Didactic heresy» على حد تعبير بو Poe في وصفه للمبدأ القائل بأن الشعر أداة للتعليم ـ وبين المبدأ التقليدي الذي ظهر مع عصر النهضة والذي يقول بأن القصيدة تلذ وتعلم، أو تحقق التعليم من خلال اللذة.

وإذا استعرضنا تاريخ علم الجمال أو الشعر بوجه عام، فسندرك أن طبيعة الأدب ووظيفته لم يعتريهما أي تغيير جوهري في خطوطهما العريضة، وذلك بمقارنتهما بالقيم ووجوه النشاط الإنسانية الأخرى.

ويمكن أن نلخص تاريخ علم الجمال في قضية منطقية طرفاها المتعة والمنفعة كما سماهما هوراس Horace، فالشعر جميل ومفيد. كل صفة من هاتين تمثل على انفراد استقطاباً مرفوضاً بالنسبة لوظيفة الشعر ـ ولعله من الأيسر أن نربط بين المتعة والمنفعة على أساس وظيفة الشعر بدلاً من أن نربط بينهما على أساس طبيعته. فالقول بأن الشعر متعة (كأي نوع من أنواع المتعة) يتناقض مع القول بأن الشعر تعليم (كأي كتاب مدرسي). والقول بأن كل الشعر دعاية أو ينبغي أن يكون كذلك ـ يقابله القول بأن الشعر مجرد إيقاعات وأخيلة ـ أنه زخرف لا يستند إلى عالم الشعور الإنساني. ويصل طرفا القضية إلى ذروة التناقض حين يقال أن الفن «لهو» Play في مقابل القول بأنه «عمل» (صناعة القصة و «العمل» «الفني»). . ولا يمكن الأخذ بأي القولين على حدة. فإذا وصف الشعر بأنه «لهو» Play وتسلية تلقائية، شعرنا بأن التقدير لم يوجه لا إلى حرص الفنان ومهارته وتخطيطه، ولا إلى جدية القصيدة وأهميتها. كذلك إذا قيل لنا أن الشعر «صنعة» أو «عمل» ضاعت المتعة التي تأتي منه وكذلك ما سماه كانت Kant «لا غرضيته Purposelessness» إذن ينبغي أن تحدد وظيفة الشعر بطريقة تأخذ المتعة والمنفعة كلتيهما في الإعتبار.

إذا تذكرنا أن الدقة في المصطلحات النقدية ما زالت أمراً حديثاً، فإن معادلة هوارس تعد بداية مواتية إذا امتدت مصطلحات هوارس لتشمل الممارسة الإبداعية عند الرومان وفي عصر النهضة. ولا ينبغي أن يظن أن فائدة الفن تأتي من فرض مثل ذلك الدرس الأخلاقي الذي نسبه لو بوسو Le Bossu إلى هومر Homer باعتباره الدافع إلى كتابة الإلياذة The Iliad، أو مثل ذلك الذي وجده هجل Hegel في مسرحيته المفضلة أنتيجون Antigone. إن كلمة «مفيد» ترادف «ليس مضيعة للوقت» وليست شكلاً من «تزجية الفراغ» - تعني شيئاً يستحق الإهتمام الجدي. وكلمة «ممتع» ترادف «لا يدعو إلى الملل» أو «ليس من قبيل الواجب» و «مقصود لذاته».

هل نستطيع أن نتخذ هذا المبدأ المزدوج أساساً لتعريف الأدب؟ أو هل يعد هذا مبدأ خاصاً بالأدب الرفيع؟ عند القدامى يندر أن نجد تمييزاً بين الأدب الرفيع، والأدب الجيد، وأدب العامة. قد يكون هناك محل للشك في فائدة أدب العامة (أدب المجلات السطحية) وجدواه «التعليمية» وغالباً ما يؤخذ على أنه مجرد «هروب» أو «تسلية». ولكن الإجابة على السؤال ينبغي أن تكون من خلال قراء العامة، وليس قراء «الأدب الجيد». وقد وجد مورتيمر أدلر Mortimer Adler عنصراً معرفياً في اهتمام أقل قراء القصة ثقافة. أما عن «الهروب» فقد ذكرنا كينث بيرك Kenneth Burke كيف أن هذا الإتهام قد يسهل توجيهه دون أساس. فإن حلم الهروب قد «يساعد القارىء في الإفصاح عن كراهته للبيئة التي وضع فيها». وقد يصبح الفنان «مخرباً» لمجرد تغنيه - عن قصد بريء - عن الشحناء حول نهر المسيسبي Messissippi، وللإجابة على سؤالنا فإنه يمكن أن يكون الفن كله «ممتعاً» و «مفيداً» للقراء المناسبين. أي أن ما يفصح عنه يكون أسمى من خيالاتهم وتأملاتهم المستحضرة ذاتياً، وأنه يبعث فيهم اللذة للمهارة التي يفصح بها عما يأخذونه على أنه شيء مماثل لخيالاتهم وتأملاتهم، ولما يحسونه من انفراج خلال هذا الإفصاح.

وإذا كان لعمل أدبي أن يؤدي وظيفته بنجاح، فإن صفتي المتعة

والفائدة لا تقتصران على مجرد التلازم، وإنما تندمجان اندماجاً كلياً. وينبغي أن نفهم أن المتعة الأدبية لا تندرج في قائمة طويلة من المتع الممكنة الأخرى، وإنما هي «متعة سامية» لأنها تأتي عن طريق نشاط سام، وهو التأمل المنزه عن الغرض Non - acquisitive contemplation. والمنفعة الأدبية ـ في حالتها الكاملة ـ ممتعة، لأن جدية الأدب تختلف عن جدية الواجب الذي لا مناص من أدائه، أو الدرس الذي ينبغي تحصيله، فهي جدية جماليه، جدية تحمل بعمق النظرة. فذلك الذي يأخذ بالنسبية، والذى، يعجب بالشعر الحديث الصعب يمكنه دائماً أن يطرح الحكم الجمالي بأن يجعل من ذوقه أفضلية شخصية، على مستوى الكلمات المتقاطعة أو الشطرنج. أما التعليمي فقد يخطىء في تقدير جدية القصيدة العظيمة أو القصة العظيمة، إذ يظنها نابعة من المعلومات التاريخية التي تحتويها، أو في الدرس الأخلاقي الذي تتضمنه.

وهناك نقطة مهمة أخرى: هل للأدب وظيفة واحدة أو وظائف متعددة؟ يستعرض بواس Boas في كتابه «Primer for Critics أوليات النقد» عدة اهتمامات للأدب وما يقابلها من أنماط النقد وينهى ت. س. إليوت كتابه «مهمة الشعر ومهمة النقد The Use of poetry and Use of Criticisim» مؤكدا في أسى أو على الأقل في ضجر، أن هناك «أنواعا من الشعر مختلفة»، ومشيراً إلى الأغراض المختلفة التي تحققها أنواع الشعر في الأوقات المتفاوتة. ولكن كل هذه استثناءات، فإننا إذا أخذنا الأدب أو الشعر على محمل الجد، فإن ذلك يعني أن ننوط به مهمة خاصة به، يكتب إليوت معلقاً على قول ارنولد Arnold أن الشعر يمكن أن يستعاض به عن الدين والفلسفة «.... لا شيء في هذا العالم أو في الآخرة يمكن أن يكون بديلاً لشيء آخر». هذا يعني أنه لا يوجد نظير حقيقي لأي نمط حقيقي للقيمة. ليس هناك بدائل حقيقية. أما من الناحية العملية، فمن الواضح أن الأدب يمكن أن يقوم مقام أشياء عدة. كالرحلات أو الإغتراب في البلاد الأجنبية، أو الخبرة المباشرة، أو الحياة البديلة Vicarious life. كما يمكن للمؤرخ أن يستخدمه كوثيقة إجتماعية. ولكن هل للأدب من عمل أو استخدام لا يمكن

لشيء آخر أن يقوم به؟ أم هل هو مزيج من الفلسفة والتاريخ والموسيقى والتصوير، مزيج يمكن توزيعه في الإقتصاد الحديث، هذا هو السؤال الأساسي الذي لا بد من طرحه.

إن المدافعين عن الأدب يعتقدون أنه ليس من بقايا الماضي، وإنما هو استمرار حي. ويشاركهم في هذا الإعتقاد كثيرون ممن ليس لهم مصلحة معينة في ذلك، ممن لا يقومون بقرض الشعر أو بتدريسه. تعد الخبرة بالقيمة الفريدة للأدب أساسية لأي نظرية تختص بطبيعة هذه القيمة. وإن نظرياتنا المتغيرة تحاول في مثابرة أن تعطي هذه الخبرة حقها.

وأحد الإتجاهات الحديثة يؤكد نفع الشعر وجديته على أساس أن الشعر يحمل معرفة ـ نوعاً خاصاً من المعرفة. إن الشعر من صور المعرفة. ويكاد أرسطو يؤدي مثل هذا المعنى في مقولته المشهورة أن «الشعر أكثر فلسفية من التاريخ»، لأن التاريخ يحكي أشياء قد وقعت، بينما الشعر يتناول ما يحتمل الوقوع، جامعاً بين صفة العمومية والإحتمال.

أما الآن حين يبدو التاريخ ـ كالأدب ـ على أنه نظام فضفاض غير محدد المعالم، وحين ينظر إلى العلم على أنه منافس له عظيم الأثر، فهناك من يقول بأن الأدب يهدينا إلى معرفة التفاصيل التي ليست من شأن العلم أو الفلسفة. وبينما كان أحد أصحاب نظرية الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر وهو الدكتور جونسون ينظر إلى الشعر من منطلق «جلال العمومية Grandeur of Generality» إذ بأصحاب النظريات الحديثة من مدارس مختلفة (مثلاً جيلبي Gilby، ورانسوم Ransom، وستاس Stace) يؤكدون اهتمام الشعر بالجزئيات، فيقول ستاس أن مسرحية عطيل ليست عن الغيرة عموماً، وإنما هي عن غيرة عطيل، ذلك النوع من الغيرة الذي يحسه مراكشي متزوج من إبنة البندقية الإيطالية.

إن نظرية الأدب والدفاع عنه تتأرجح بين نقيضين: العمومية والخصوصية، إذ يمكن القول بأن الأدب أكثر عمومية من التاريخ والسير،

ولكنه أكثر خصوصية من علم النفس أو الإجتماع. ولا يقتصر الأمر على هذا التأرجح في النظرية الأدبية. ففي الممارسة الأدبية ذاتها تختلف درجة العمومية أو الخصوصية من عمل إلى عمل، ومن فترة تاريخية إلى أخرى. إذ أن الحاج Pilgrim(١) و «كل امرىء Everyman(٢)» كل منهما يمثل البشرية. أما موروز Morose صاحب المزاج Humorist في رواية إيبسين Epicoene لجونسون Ben Jonson، فهو نوع فريد شاذ من الأشخاص. وكثيراً ما عرف مبدأ التشخيص في الأدب على أنه ربط «النمط بالفرد»، موضحاً مظاهر النمط في الفرد، أو انتماء الفرد إلى النمط. ولم تساعد كثيراً تلك المحاولات التي أجريت لتفسير هذا المبدأ، أو القواعد الخاصة المشتقة منه. وترجع الأنماط الأدبية إلى مبدأ هوراس Horace الخاص باللياقة decorum وإلى مجموعة الأنماط التي وردت في الكوميديا الرومانية، (الجندي المتعجرف، البخيل، الإبن المسرف ذو المغامرات، والخادم المؤتمن). ونعود فنجد الأنماط العامة مرة أخرى في كتب التشخيص Character Books في القرن السابع عشر، وفي كوميديات موليير Moliere، ولكن كيف نطبق هذا المبدأ بصفة أكثر شمولاً؟ هل تعد الوصيفة في مسرحية «روميو جولييت» نمطاً؟ وإذا كانت كذلك فمن تمثل؟ هل هاملت Hamlet نمط؟ يبدو أنه كان بالنسبة للنظارة الأليزابثيين مثل المريض السوداوي Melancholiac الذي وصفه الدكتور تيموثي برايت Dr. Timothy Bright، ولكنه يمثل عدة أشياء أخرى بالإضافة إلى ذلك. وسوداويته لها منشأ خاص وظروف محيطة خاصة. والشخصية التي هي فرد ونمط في آن واحد قد تكونت بصورة يمكن معها أن تؤخذ على أنها أنماط متعددة: فهملت نمط للمحب أيضاً، كما هو نمط للحبيب السابق، والدارس، وهاوي المسرح، ولاعب الشيش (المبارز) إذ أن

---

(١) شخصية في رواية رحلة الحاج The Pilgrim's Progress

(٢) شخصية في المسرحية المعروفة بهذا الإسم. Everyman

كل إنسان يعتبر ملتقى ومركزاً لأنماط متعددة ـ حتى أبسط الرجال. والأنماط من الشخوص التي نسميها مسطحة Flat إنما سميت كذلك لأننا نراها من زاوية واحدة، كالأشخاص الذين ترتبط معهم بعلاقات من نوع واحد، أما الشخوص «المستديرة Round»فهي متعددة الجوانب والعلاقات، وترصد في إطارات مختلفة ـ في الحياة العامة والخاصة، والبلاد الأجنبية.

هناك قيمة معرفية في الدراما والقصة يمكن أن تكون سيكولوجية. ومن مألوف القول «أنه في استطاعة القصاص أن يعلمنا عن الطبيعة البشرية أكثر مما نتعلمه من علماء النفس». ويزكي هورني Horney الأدباء دستويفسكي Dostoevsky، وشكسبير، وإبسن Ibsen، وبلزاك Balzac كمصادر لا تنضب. ويشير ام فوستر E.M. Foster في كتابه معالم القصة Aspects of the Novel» إلى قلة عدد الأشخاص الذين نعلم حياتهم الباطنية ودوافعهم، ويرى أن القصة تقدم أعظم الخدمات إذ تكشف الحياة الباطنية للشخوص. وربما كانت الحياة الباطنية التي يسندها إلى شخصياته مستمدة من ملاحظته الدقيقة لما يجري داخله. ويمكن القول بأن القصص العظيمة تكون مصادر لعلماء النفس، أو أنها تشكل عرضاً لحالات (أي أنها تصور تلك الحالات وتقدم أمثلة عليها). ولكننا بهذا نعود إلى فكرة أن علماء النفس سيقصرون الإفادة من القصة على قيمتها النمطية المعممة. سيخرجون شخصية الأب جوريو Pere Goriot من الخلفية الشاملة «بيت ڤوكيه Maison Vauquer) وسياق الشخصيات. ينكر ماكس ايستمان Max Eastman، وهو نفسه شاعر متوسط، أن العقلية الأدبية تستطيع ـ في عصر العلوم ـ أن تدعى اكتشاف الحقيقة «فالعقلية الأدبية» هي ببساطة العقلية الهاوية غير المتخصصة، التي تنتمي إلى عصر ما قبل العلوم، وهي تحاول البقاء والإستمرار مستغلة طلاقتها اللفظية في خلق الإنطباع بأن ما يصدر عنها هو «الحقائق» بذاتها. والحقيقة في الأدب هي بعينها الحقيقة خارج الأدب، أي المعرفة المنسقة التي يمكن تحقيقها علناً. وليس للقصاص وسيلة سحرية لاختصار الطريق إلى المعارف الحديثة في العلوم الإجتماعية وهي المعارف المكونة للحقيقة التي يطابق

عليها عالمه القصصي. ويعتقد إيستمان Eastman أن الكاتب - ولا سيما الشاعر - يخطىء الفهم حين يظن أن وظيفته الأولى هي اكتشاف المعرفة وبسطها. وإنما وظيفته الحقيقية هو أن يبصرنا بما نراه، وأن يصور ما سبق لنا معرفته نظراً أو عملاً.

ومن الصعب أن نرسم حداً فاصلاً بين النظريات القائلة بأن الشعر ما هو إلا إدراك للواقع، والنظريات القائلة بأن الشعر «بصيرة فنية Artistic insight». هل مهمة الفنان أن يذكرنا بما لم نعد نراه أو أن يلفت نظرنا إلى ما لم نره وإن كان موجوداً طول الوقت؟ إن هذا ليذكر بالرسوم ذات الألوان البيضاء والسوداء التي تختفي فيها وجوه أو أشكال مكونة من نقط أو خطوط متقطعة: إن هذه الوجوه والأشكال موجودة في الرسم طول الوقت، وإن لم يكن في استطاعتنا تبينها ككليات متكاملة. ويشير وايلد Wilde في كتابه «أهداف Intentions» إلى اكتشاف ويسلر Whistler لقيمة جمالية في الضباب، وإلى اكتشاف رسامي مدرسة ما قبل رافائيل Pre - Raphaelite للجمال في أنماط من النساء لم يدخلن في عداد الجميلات من قبل. فهل تعد هذه أمثلة «للمعرفة» أو «للحقيقة»؟ لا يمكن أن نقطع. قد يمكن القول بأنها «قيم نظرية» جديدة، «صفات جمالية» جديدة.

يدرك المرء بشكل عام لماذا يتردد علماء الجمال في إنكار «الصدق» كخاصية أو كميزان للفن. من ناحية هي كلمة تشريفية، ويسجل المرء احترامه الجاد للفن، وتفهمه له كقيمة عليا، بأن هذه الصفة له. ومن ناحية أخرى يخشى المرء - دون مبرر - من أنه إذا لم يكن الفن صادقاً، فسيكون كاذباً كما جاء في وصف أفلاطون العنيف له. فأدب الخيال هو «خرافة Fiction»: هو «محاكاة للحياة» فنية ولفظية. ومقابل «الخرافة» ليس «الصدق» ولكن «الواقع Fact»، أو «الوجود في الزمان والمكان». و «الواقع» أغرب من الإحتمال الذي ينبغي أن يعالجه الأدب.

ويبدو أن الأدب بالذات - دون الفنون الأخرى - يعني «بالصدق

Truth». وذلك من خلال النظرة الكونية التي يتضمنها كل عمل فني متكامل. ولا بد أن الفيلسوف أو الناقد يعتبر بعض هذه النظرات (أو الفلسفات) أصدق من غيرها (خذ مثلاً إليوت Eliot الذي يعتبر نظرة دانتي Dante أصدق من نظرة سللي Shelley أو شكسبير)، بيد أن أية فلسفة ناضجة للحياة لا بد أن تعتمد على قدر من الصدق ـ أو على أية حال أن تدعيه. فصدق الأدب ـ كما نتناوله الآن ـ هو الصدق في الأدب؛ هو الفلسفة التي توجد في صورة عقلية منهجية خارج نطاق الأدب، والتي يمكن تطبيقها وتمثيلها، وتجسيدها في الأدب. ومن هنا كان الصدق عند دانتي Dante يتمثل في اللاهوت الكاثوليكي وفلسفة العصور الوسطى المدرسية. ويبدو أن نظرة إليوت Eliot إلى الشعر وصلته بالصدق هي أساساً من هذا النوع. الصدق هو ميدان المفكرين المنهجيين؛ وليس الفنانون من هؤلاء، وإن كانوا يحاولون أن يكونوا كذلك عندما يفتقدون الفلاسفة الذين يستطيعون هضم فلسفتهم.

هذه المشكلة برمتها تبدو دلالية إلى حد كبير. إذ ماذا نعني بألفاظ «المعرفة»، «الصدق»، «الإدراك» و «الحكمة»؟ وإذا كانت الحقيقة عقلية وافتراضية، فإن كل الفنون ـ حتى الأدب ـ لا يمكن أن تكون صوراً للحقيقة. كذلك إذا قبلنا التعريفات الوضعية التي تقصر الحقيقة على ما يمكن إثباته بالطرق المنهجية، إذن فالفن لا يمكن أن يصور الحقيقة بالتجربة العملية. وقد يرى بدلاً من هذين أن هناك حقيقة مزدوجة أو متعددة الجوانب: أي أن هناك «طرقاً للمعرفة» مختلفة، أو أن هناك طرازين من المعرفة لكل منهما منوال خاص من الرموز اللغوية. فالعلوم تتخذ الطريقة الإستقرائية Discursive، والفنون تتخذ الطريقة العرضية Presentational. فهل كل من هاتين تعد حقيقة؟ أن الطريقة الأولى هي التي عناها الفلاسفة عادة، بينما تدخل الطريقة الثانية في اعتبارها «الأساطير» الدينية وكذلك الشعر. وقد نستطيع نعت الطريقة الثانية بأنها صادقة بدلاً من أن نقول أنها «الصدق». فإن الصفة النعتية تعبر عن الفارق في مركز الميزان. فالفن في كُنهه جميل وفي صفته صادق (بمعنى أنه لا يتعارض مع الحقيقة). ويحاول

ماكليش Macleish في كتابه (فن الشعر Ars Poetica) أن يوازن بين ما يتطلبه الجمال الأدبي والفلسفة بمعادلة تقول إن القصيدة تساوي «ليست صادقة»: فالشعر يستوي في الجدية والأهمية مع الفلسفة (العلم، المعرفة، الحكمة) وينطوي على ما يعادل الصدق، ما يشبه الصدق.

في دفاعها عن «الرمزية العرضية Presentational symbolism» باعتبارها شكلاً من المعرفة تعطي مسز لانجر Mrs. Langer الأولوية للفنون التشكيلية، ولا سيما الموسيقى ـ على الأدب. ولعلها تعتقد أن الأدب يمزج بشكل ما بين كونه «استقرائيا Discursive» وعرضياً «Presentational». ولكن العنصر الأسطوري أو الأخيلة المستمدة من الأنماط الكلية Archetypal التي في الأدب تتفق مع ما تسميه «عرضياً Presentational». تكتب مسز لانجز أن الرجال الذين يركبون البحر يحسون دائماً بعاطفة حب عميق لهذه الحياة الشاقة. ولكنهم يحسون بالأمن في ظل هذه المخاطر ويخلدون إلى السكينة في هذه المناطق المقلقة. الأمواه والسفن، والسماء والعاصفة والميناء ـ كل هذه تتضمن بشكل ما الرموز التي يدركون من خلالها معنى ومعقولية في العالم».

ينبغي أن نفرق بين الآراء القائلة بأن الفن كشف ونفاذ إلى الحق، وبين الرأي القائل بأن الفن ـ وخاصة الأدب ـ إنما هو دعاية، وأن الكاتب ليس مكتشفاً وإنما داعية للحق. وكلمة «دعاية» كلمة فضفاضة تحتاج للتدقيق. ففي التعبير الدارج تطبق الكلمة على المبادىء الحقيقية التي ينشرها رجال لا نثق بهم. وتحمل الكلمة معنى التحسب والقصد، كما إنها تطلق عادة على مبادىء أو برامج معينة محدودة. وإذا حددنا معنى الكلمة بهذه الصورة فإننا نستطيع القول بأن بعض الفن (أحط أنواعه) دعاية، ولكن الفن العظيم أو الجيد لا يمكن أن يكون كذلك. ولكن إذا توسعنا في معنى الكلمة بحيث شملت «الجهد الذي يبذل ـ في قصد أو دون قصد ـ للتأثير على القراء كي يشاركوا في موقف الإنسان من الحياة» فإننا إذن نقبل القول بأن كل الفنانين دعاة، أو ينبغي أن يكونوا كذلك أو (على عكس ما ذكر في

الجملة السابقة) أن الفنانين المخلصين المسئولين ملتزمون أدبياً بأن يكونوا دعاة.

يقول مونتجمري بلجيون Montgomery Belgion إن الأديب «داعية غير مسئول»، بمعنى أن كل كاتب له وجهة نظر في الحياة، وأن أثر العمل الأدبي هو حض القارىء على تقبل وجهة النظر هذه. وهذا الحض يأتي دائماً بطريق غير مشروع. إذ أن القارىء يساق دائماً إلى الإيمان بشيء ما، وتأتى موافقته وهو سليب الإرادة - لأن طريقة بسط الموضوع تجتذبه وتأخذ بلبابه...». ويرد إليوت Eliot على هذا مميزاً بين الشعراء الذين يصعب أخذهم على أنهم دعاة، وبين الدعاة غير المسئولين، وبين طائفة ثالثة مثل لوكريشيوس Lucretius ودانتي Dante، الذين هم «دعاة قاصدون ومسئولون بنوع خاص». ويرتب إليوت حكم المسئولية على غرض الكاتب، وكذلك على الأثر التاريخي للعمل الأدبي. وقد يبدو أن هناك تناقضاً في الألفاظ عند الإشارة إلى «الداعية المسئول»، ولكن إذا أخذناها على أنها توتر بين طرفي جذب، تصبح العبارة ذات معنى: الفن الجاد يتضمن رأياً في الحياة يمكن أن يصاغ في إطار فلسفي، أو حتى في إطار منهجي. هناك نوع من الترابط بين الإتساق الفني (أو ما يسمى أحياناً بمنطق الفن) وبين الإتساق الفلسفي. فالفنان المسئول لا يهدف إلى الخلط بين العاطفة والتفكير، بين الإحساس والعقل، بين الشعور المخلص والكفاية الناتجة عن التجربة والتأمل. فالنظرة إلى الحياة التي ينطق بها الفنان المسئول في تبصر ليست بسيطة، كمعظم النظرات التي يلحقها النجاح الشعبي باعتبارها «دعاية». ولا يمكن للنظرة للحياة الكافية العمق أن تدفع - من خلال إيحاء غير واع - إلى فعل ساذج غير ناضج.

بقي أن ندرس تلك المفاهيم لوظيفة الأدب التي تدور حول كلمة «التطهر Catharsis» والكلمة التي استخدمها أرسطو في كتاب «الشعريات Poetics» لها تاريخ طويل. وما زال هناك نقاش حول استخدام أرسطو لهذه الكلمة. ولكن لا ينبغي أن نخلط ما قد يكون عناه أرسطو بها (وهي مشكلة

لغوية شائقة) بالمشاكل التي نتجت عن التطبيقات الحديثة لها. يقول البعض أن وظيفة الأدب تهدف إلى أن نتخلص ـ كتاباً وقراء ـ من ضغط العاطفة. والتعبير عن العاطفة يؤدي إلى التحرر منها، كما قيل عن جوته Goethe إنه تخلص من سوداويته Weltschmerz حين ألف آلام فرثر The Sorrows of Werther.

ويقال أيضاً عن مشاهد التراجيديا أو قارىء القصة أنه يحس بالفرج والخلاص. إذ يتبلور شعوره في بؤرة تبرزها له القراءة والمشاهدة ويشعر في نهاية تجربته الجمالية براحة البال.

ولكن هل يفرج الأدب عواطفنا أو ـ على العكس من ذلك ـ يذكيها؟ لقد رأى أفلاطون أن المأساة والملهاة تغذي عواطفنا وترويها، في الوقت الذي ينبغي فيه أن تجف هذه العواطف. أو إذا كان الأدب قد خلصنا من مشاعرنا ألم تشحن هذه المشاعر إذن بشكل خاطىء، حين يكون تصريفها بالخرافات الشعرية؟ إن القديس أوغسطين يعترف أنه أمضى شبابه في الخطيئة، ومع ذلك «فإني لم أبك ذلك، أنا الذي بكيت لمقتل دايدو Dido». فهل هناك أدب يذكي المشاعر وأدب آخر يطهرها؟ أم أن علينا أن نميز بين فئتين من القراء وطبيعة استجابتهم للأدب؟ ونسأل أيضاً هل ينبغي أن يكون كل الأدب تطهيرياً؟ هذه مسائل سنعالجها تحت عنوان «علاقة الأدب بعلم النفس» و «علاقة الأدب بالمجتمع» ولكن ينبغي أن تثار هذه المسائل الآن بصفة مبدئية.

إن إجابتنا الإفتراضية هي أن الأدب لا يثير عواطف القارىء الأمثل، ولا ينبغي ذلك. إذ أن العواطف التي يصورها الأدب ليست بالنسبة للكاتب والقارىء ـ هي نفس العواطف في «الحياة الحقيقية». فهي عواطف «مستذكرة في وقت السكينة» ويتم «التعبير» عن هذه العواطف أو بالأحرى «إطلاقها» بالتحليل، فهي في الواقع إحساسات بالعواطف، أو مدركات للعواطف.

ولنختتم الآن: إن دراسة وظيفة الأدب لها تاريخ طويل في العالم

الغربي من أفلاطون حتى عصرنا الحاضر. وهذه مسألة لم يشرها الشعراء تلقائياً أو أولئك الذين يحبون الشعر، إذ بالنسبة لهؤلاء يعد «الجمال هو في ذاته مبرر وجوده» على حد تعبير إيمرسون Emerson. والسؤال مطروح في الواقع من قبل أصحاب مبدأ المنفعة والأخلاقيين ورجال الدولة والفلاسفة، أي الممثلين لقيم أخرى خاصة، أو المحكمين النظريين لكل القيم، إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر ـ ما الغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الإجتماعي والإنساني بأكمله. ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع، وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسئولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من «فن الشعر Ars Poetica[1] أو في «دفاع»[2] عن الشعر أو «تبرير»[3] له ـ وكل هذه ترادف في الأدب ما يقال له «التبريراتApologetics» في علوم اللاهوت. وحين يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز، فهم بطبيعة الحال يؤكدون نفع الأدب أكثر مما يؤكدون «البهجة» الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين «وظيفة» الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في الطبيعة. بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيراً ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها أ. س. برادلي A. c. Bradley بقوله «الشعر للشعر ذاته». ويحسن أصحاب النظريات إذا استخدموا لفظ «وظيفة» لتدل على المجال الكامل لمضمون «التبريرات». وإذا استخدمنا هذا اللفظ بهذا الشمول استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة. ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته.

---

(١) يشير الكاتب هنا إلى هوارس.

(٢) الإشارة إلى مقالة شللي Shelley الشاعر الرومانسي المشهور والمعروف بإسم «دفاع عن الشعر Defence of Poetry ١٨٢١.

(٣) يشير الكاتب إلى مقالة سير فيليب سيدني Philip Sidney.

الفصل الرابع
النظرية الأدبية والنقد وتاريخ الأدب

بما أننا قدرنا أن هناك أساساً منطقياً للدراسة الأدبية، فينبغي أن نتنهي إلى إمكان إرساء هذه الدراسة على قواعد منتظمة ومتكاملة. ولا تسعفنا الإنجليزية باسم مرض لها. أكثر المصطلحات شيوعاً هي «البحث الأدبي Literary scholar hip» و «فقه اللغة Philology». والإعتراض الذي يوجه إلى الإصطلاح الأول هو أنه قد يستبعد «النقد» ويؤكد الطبيعة الإكاديمية للدراسة، وما من شك في أن هذا الإصطلاح سيكون مقبولاً إذا أخذنا كلمة «باحث Scholar» بمعنى أشمل كما أخذها إيمرسون Emerson. أما الكلمة الثانية «فقه اللغة Philology» فهي عرضة لكثير من الإستبهامات. فمن الناحية التاريخية استخدمت هذه الكلمة لا لتشمل الدراسات الأدبية واللغوية فحسب، بل شملت أيضاً كل ما أنتجه العقل البشري. ورغم أن استعمالها شاع في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، إلا أنها ما زالت تعيش في أسماء بعض الدوريات مثل Studies in Philology، و Philological Quarterly و Modern Philology وقد عرف بويخ Boekh في كتابه: «- Encyklopadie und Metho dologie der philologischen Wissenschaften» دائرة معارف ومنهج علوم اللغة»، وهو كتاب أساسي مبني جزئياً على محاضرات ألقيت عام ١٨٠٩ في فقه اللغة Philology بأنها «معرفة المعروف»، ومن ثم فهي دراسة اللغة والآداب والفنون السياسية والدين والعادات الإجتماعية. من الواضح أن مفهوم بويخ Boekh «لفقه اللغة» Philology - الذي يكاد يماثل تعريف جرينلو Greenlaw «للتاريخ

الأدبي» نابع من متطلبات الدراسات الأدبية الكلاسيكية القديمة، التي تستعين بالتاريخ وعلوم الآثار. والدراسة الأدبية بالنسبة لبويخ Bockh ما هي إلا فرع من فروع فقه اللغة Philology ـ الذي يؤخذ على أنه علم قائم بذاته من علوم الحضارة، وعلى الأخص هو علم «الروح القومية»: تسمية بويخ والرومانسيين الألمان. أما اليوم فإن لفظة «فيلولوجيا» نظراً لاشتقاقها ونتيجة للجهد الفعلي للمختصين، يشار بها غالباً إلى علم اللغة، وخاصنة علم اللغة التاريخي ودراسة اللغات في أشكالها الماضية. ولما كانت اللفظة لها معاني كثيرة متباينة، فالأفضل إطراحها جانباً.

وهناك لفظة أخرى يدل بها على عمل دارس الأدب وهي «البحث research» ولكن ليست هذه باللفظة الصالحة، لأنها تؤكد البحث الأولى عن المادة، وتميز على غير أساس بين المواد التي تستوجب التنقيب، والمواد التي يسهل الحصول عليها. مثلاً إذا قام المرء بزيارة المتحف البريطاني لقراءة كتاب نادر فإن هذا يعد «بحثاً»، أما إذا جلس في منزله على مقعد وثير لقراءة طبعة معادة من نفس الكتاب، فإن هذا قد ينطوي على عملية عقلية مختلفة. وكلمة «بحث research» تشير على الأكثر إلى بعض الخطوات الأولى التي تختلف في طبيعتها واتساعها باختلاف طبيعة المشكلة. ولكنها لا توحي بتلك الإهتمامات الدقيقة الخاصة بتفسير النصوص، ودراسة الشخصيات والتقويم، وهي الإهتمامات الخاصة التي تتسم بها الدراسة الأدبية.

وفي إطار دراستنا القويمة يتضح أن الأهمية الأولى تكون للفوارق بينم النظرية الأدبية، والنقدية وتاريخ الأدب. فهناك أولاً الفارق بين النظرة إلى الأدب على أنه نظام متراكب وبين النظرة إليه على أنه أولاً سلسلة من الأعمال مرتبة زمنياً، وهي أجزاء متكاملة من العملية التاريخية. وهناك بعد ذلك الفارق الأخير بين دراسة أسس الأدب وقواعده وبين دراسة أعمال أدبية محددة سواء درسنا هذه الأعمال منفصلة عن غيرها أو في تسلسلها الزمني.

والأفضل لتحديد هذه الفوارق أن نطلق عبارة «النظريـة الأدبية» على دراسة أسس الأدب، وأقسامه، وموازينه وما أشبه، ونصف دراسة الأعمـال الأدبية المحددة بإحدى عبارتين: «النقد الأدبي» (وهو ذو صفة استاتيكية)، أو «التاريخ الأدبي» وحقيقي أن عبارة «النقد الأدبي» كثيراً ما تستخـدم بمعنى يشمل أيضاً كل النظرية الأدبية، ولكن مثـل هذا الإستخـدام يغفل تمييـزاً مفيداً. فقد كان أرسطو صاحب نظرية، بينما كان سانت بيف Sainte - Beuve أساساً ناقداً. ويعد كينث بيرك Kenneth Burke بصفة غالبة صاحب نظرية أدبية، بينما يعد ر. ب بلاكمرR. P. Blackmur ناقداً أدبياً. وعبارة «نظريـة الأدب» ينبغي لها أن تشمل ـ كما هو الحال في هذا الكتاب ـ «نظرية النقد الأدبي» و «نظرية تاريخ الأدب» اللازمتين لها.

هذه التمييزات جلية ومقبولة على نطاق واسع. ولكن لم يدرك الناس بنفس الدرجة أن النظم التي أعطيت هذه المسميات لا يمكن استخدامها في عزلة عن بعضها. فهي متداخلة تماماً إحداها في الأخرى، لدرجة لا نستطيع معها أن نتصور النظرية الأدبية دون النقد أو التاريخ الأدبي، أو أن نتصور النقد دون التنظير والتاريخ، وكذلك لا يوجد التاريخ دون التنظير أو النقد. إذ من الواضح أن النظرية الأدبية تستحيل إلا إذا كـان لها أسـاس من دراسة الأعمال الأدبية، وكذلك الموازين، والتصنيفات والخطط لا يمكن التوصل إليها من فراغ. ولكن على العكس من ذلك، لا يتحقق النقد أو التاريخ دون عدد مـن التساؤلات، أو نسق من المفاهيم، أو أسس يرجع إليها، أو بعض القواعد العامة. وهنا تظهر طبعاً مشكلة ليست بالمستعصية. فنحن نقرأ وفي أذهاننا أفكار مسبقة، ثم نعدل هذه الأفكار وفق خبرتنا المتجددة بـالأعمال الأدبية. فالعملية هنا تتسم بالجدلية: بالتداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق.

كانت هناك محاولات لفصل تاريخ الأدب عن الدراسة النظرية والنقد. مثلاف قال ف. و. بيتسونF. W. Bateson أن تاريخ الأدب يوضح أن (أ) مشتق من (ب)، بينما النقد يحكم بأن (أ) أحسن من (ب). النمط الأول طبقاً لهذا الرأي يتناول الحقائق القابلة للإثبات، ويتناول النمط الثاني مسائل

تتعلق بالآراء والمعتقدات. ولكن هذا التمييز بين تاريخ الأدب والنقد لا يقبل إطلاقاً. إذ لا يضم تاريخ الأدب ببساطة مواد تعد «حقائق» كاملة الموضوعية. فإن اختيار المواد ذاته يحمل في طياته أحكاماً تقويمية، في التمييز الأوَّلي بين الكتب وبين الأدب، وفي مجرد إفراد حيز من المكان لهذا الكاتب أو ذاك. بل إن مجرد تحقيق تاريخ أو إثبات عنوان يتضمن نوعاً من الحكم الذي يؤدي لاختيار هذا الكتاب أو هذا الحادث دون غيره من ملايين الكتب أو الأحداث. حتى ولو سلمنا بأن هناك حقائق مجردة نسبياً، حقائق تتعلق بالتواريخ والعناوين، والسير، فإن هذا التسليم ينصب فقط على إمكان جمع حوليات الأدب. ولكن المسائل التي هي أكثر عمقاً، كمسألة نقد نص من النصوص، أو بحث المصادر والمؤثرات، فتقتضي دائماً إصدار الأحكام. فالقول مثلاً بأن «بوب كان متأثراً بدرايدن Pope derives from Dryden لا يشير فقط إلى سابق تمييزنا لهما عن معاصريهما من الشعراء، بل إنه يتطلب معرفة بخصائص درايدن وبوب، ثم استمرار الموازنة والمقارنة والإختيار التي هي عمليات نقدية في أساسها. كذلك لن تستطيع حل مسألة تعاون بومنت Beaumont وفلتشر Fletcher إلا إذا قبلنا مبدأ هاماً، وهو أن بعض خصائص الأسلوب (أو الأفانين devices) ترتبط بأحدهما دون الآخر، وإلا لكان علينا أن نقبل اختلافات الأسلوب كتحصيل حاصل.

لكن عادة ما تبنى فكرة فصل تاريخ الأدب عن النقد الأدبي على أسس أخرى. إذ لا ينكر أن إصدار الأحكام أمر ضروري، ولكن يحتج بأن التاريخ الأدبي له مستوياته ومقاييسه الخاصة أي تلك التي تولد في العصور الأخرى. ويدى هؤلاء القائلون بإعادة التكوين الأدبي Literary reconstructionists أن علينا النفاذ إلى عقلية الأحقاب الماضية واتجاهاتها، وأن نتقبل مستوياتها، وأن يتم ذلك عن عمد مع استبعاد أي تدخل من مفاهيمنا السابقة. وقد لقي هذا المذهب ـ المسمى «بالتأريخية Historicism» ـ توسعاً مطرداً في ألمانيا خلال القرن التاسع عشر، ومع ذلك فقد وجد هناك من نقده من المرموقين من أصحاب النظر في التاريخ مثل إرنست ترويلتش Ernest Troeltsch. ويبدو أن هذا المذهب قد تغلغل الآن بطريق مباشر أو غير مباشر في الولايات

المتحدة، وينسب عدد كبير من «مؤرخي الأدب» أنفسهم إليه دون مداراة. فيقول هاردن كريج Hardin Craig مثلاً إن أحدث وأحسن أوجه الدراسة الحديثة هو مجانبتها للتفكير الذي لا يتفق مع الواقع الزمني. ويعتمد أ. أ ستول E. E. Stoll في دراسته لتقاليد المسرح الإليزابيثي ومتطلبات نظارته على النظرية القائلة بأن الغرض الأساسي لتاريخ الأدب هو استعادة تصور الهدف الأصلي للكاتب. ومثل هذه النظرية تنطوي عليها المحاولات المتعددة لدراسة النظريات السيكولوجية في العصر الأليزابيثي، مثل مبدأ الأمزجة «doctrine of humors» أو المفاهيم العلمية وشبه العلمية التي تبناها الشعراء. وقد حاول روزمند تيوف Rosemond Tuve أن يفسر أصل الصور الميتافيزيقية ومعناه بالإشارة إلى تلمذة الشاعر دان Donne ومعاصريه على منطق راموس Ramist Logic.

ولما كانت مثل هذه الدراسات لا تحمل إلا على الإعتقاد بأن الأحقاب المختلفة كانت لها مفاهيمها وتقاليدها النقدية المختلفة، فقد نتج عن ذلك القول بأن كل عصر وحدة قائمة بذاتها، يجد التعبير عنه في نمط الشعر الخاص به، والذي لا يتناسب مع غيره. وقد شرح فريديريك أ. بوتل Frederick A. Pottle هذا الرأي في صراحة وإقناع في كتابه «مصطلح الشعر Idiom of Poetry»، ويسمى بوتل موقفه بالنسبية النقدية Critical relativism. إنه يتحدث عن نقلات عميقة للوجدان وعن التوقف الكامل في تاريخ الشعر، يزيد من قيمة إيضاحه هذا أنه يقرنه بقبول المستويات المطلقة في الأخلاق والدين.

ويتطلب هذا الفهم «لتاريخ الأدب» في أرقى صوره إعمالاً للخيال واندماجاً تاماً وتجاوباً عميقاً مع عصر قد مضى أو ذوق انقضى. وقد بذلت جهود ناجحة في إعادة تشكيل الحياة التي أخذت بها حضارات كثيرة، واتجاهات هذه الحضارات، ومعتقداتها، وميولها، وما انطوت عليه من فروض. فنحن نعلم الكثير عن نظرة اليونان إلى الآلهة، والنساء والعبيد، وفي ألمانيا على وجه الخصوص ظهرت دراسات عديدة، كثير منها متأثر

بشبنجلر Spengler «عن الإنسان القوطي» و «الإنسان الباروك Baroque man»، وهي دراسات يفترض أنها منفصلة تماماً عن عصرنا، وأنها تعيش في عالم خاص بها.

أدت هذه المحاولة لإعادة التركيب التاريخي في دراسة الأدب إلى تأكيد عظيم على هدف الكاتب، الذي افترض أنه يمكن دراسته في تاريخ النقد والذوق الأدبي. يفترض عادة أنه إذا استطعنا التحقق من هذا الهدف ومن وصول الكاتب إليه، أن نتمكن من حل مشكلة النقد. فقد خدم الكاتب غرضاً معاصراً، فلا حاجة بل لا إمكانية للمضي في نقد عمله. هذا المنهج يؤدي إلى الإعتراف بمبدأ نقدي واحد وهو نجاح الكاتب في عصره. ومن ثم فليس هناك مفهوم أو مفهومان للأدب، بل هناك دون مبالغة مئات من المفاهيم مستقلة بذاتها متنافرة، وكل منها «صحيح» بشكل ما. وبهذا يتحطم النموذج الأعلى للشعر إلى جزئيات بحيث لا يتبقى منه شيء، ولا بد أن ينتج هن هذا عموم الفوضى، وتلاشي القيم. ويصبح تاريخ الأدب سلسلة من الجزئيات المنفصمة المبهمة. وتجيء الصورة المغالي فيها لهذه التأريخية في مدرسة شيكاجو للأرسطوية الجديدة Chicago Neo - Aristotelianism التي تنكر إمكان التوصل إلى نظرية عامة للأدب، ومن ثم فإنها تخلف في أيدينا أعمالاً أدبية متفردة متساوية وليست قابلة للتقويم. هناك شكل آخر من التأريخية أكثر اعتدالاً وهو المذهب القائل بأن هناك نموذجين من الشعر على طرفي نقيض، وأنهما من الإختلاف بحيث لا يوجد بينهما قاسم مشترك: الكلاسيكية والرومانتيكية، نموذج بوب Pope ونموذج وردزورث Wordsworth، شعر التصريح وشعر التلميح.

الفكرة برمتها القائلة بأن «هدف» الكاتب هو الموضوع الحق لتاريخ الأدب يجانبها الصواب مجانبة تامة. فإن معنى العمل الأدبي لا يستوفي ولا يتعادل مع مجرد الغرض الذي قصد إليه من كتابته. فهذا العمل ـ باعتباره ناموساً من القيم ـ له حياته الخاصة المستقلة. ولا يمكن تحديد مجمل معنى العمل الفني على أساس ما يعنيه بالنسبة لكاتبه ومعاصريه. إذ أن هذا المعنى

هو في الواقع حصيلة لعملية تراكمية، هي تاريخ نقد هذا العمل على يد قرائه العديدين على مر العصور المتعددة. وليس من الضروري بل إنه من المستحيل أن نقول ـ كما يفعل دعاة إعادة البناء التاريخي historical reconstructionists بأن هذه العملية لا جدوى منها، وأنه ينبغي العودة إلى بدايتها فحسب. فليس من الميسور أن نفقد صفتنا كأحياء في القرن العشرين عندما نقوّم عملاً ينتمي إلى الماضي، إذ لا نستطيع أن نغفل ما ارتبط باللغة من معاني جديدة، والإتجاهات التي اكتسبناها حديثاً، وكذلك تأثير وأهمية القرون السابقة. فنحن لا نستطيع أن نكون قراء معاصرين لهومر أو تشوسر، أو أن نكون نظارة في مسرح ديونيسيوس Dionysus في أثينا القديمة، أو في مسرح الجلوب globe في لندن شكسبير، إذ سيظل هناك فارق قائم بين عملية استرجاع الماضي في الخيال، وبين المشاركة الفعلية في وجهة نظر تمت إلى الماضي، فنحن لا نستطيع حقيقة أن نؤمن بالإله ديونيسيوس ثم نتضاحك منه في نفس الوقت، كما كان يفعل نظارة مسرحية Bacchae للكاتب الإغريقي يوريپيدس Euripides، وقليل منا من يتقبل حديث دانتي عن دوائر الجحيم، وجبل المطهر على أنه صدق حرفي. ولو أننا استطعنا استرجاع معنى هملت Hamlet كما كان يفهمها معاصروها الأول لما كان في ذلك إلا تهوين لها. فهذا من شأنه إغفال المعاني المشروعة لهملت التي اتفقت للأجيال التالية، كما إنه لا يفسح المجال لأي تفسير جديد لها. ليس معنى ذلك فتح الباب للقراءات الذاتية الباطلة للمسرحية: ستظل مشكلة التمييز بين القراءات «الصحيحة» والقراءات «الخاطئة» قائمة، وستظل الحاجة قائمة للحل بالنسبة لكل حالة محددة على انفراد. فالمؤرخ للأدب لن يرضيه الحكم على العمل الفني من وجهة نظر عصرنا فقط ـ فهذا امتياز للناقد الذي يعيد تقييم الماضي من خلال احتياجات الأسلوب أو الحركات المعاصرة. وقد يكون من المفيد لهذا الناقد أن يفحص العمل الفني من وجهة نظر عصر ثالث غير عصره، وغير العصر الذي أنشىء فيه العمل الفني أو أن يستعرض تاريخ تفسير العمل الفني ونقده مما قد يرشد في فهم المعنى الشامل لهذا العمل.

مثل هذه الإختيارات المحددة بين وجهة النظر التاريخية، ووجهة النظر المعاصرة لا تكاد تكون ممكنة التنفيذ. إذ علينا توقي النسبية الخاطئة والتجريد الخاطيء. فالقيم تنمو من خلال عملية التقويم المستمرة في التاريخ، والقيم بدورها تساعدنا في فهم هذه العملية. والبديل للنسبية التاريخية ليس التجريد الصارم doctrinaire absolutism الذي ينادي بالطبيعة البشرية الثابتة أو «عالمية الفن». الأفضل أن نتخذ وجهة نظر يمكن تسميتها «المنظورية Perspectivism»، إذ ينبغي أن يكون في مستطاعنا أن نرجع بالعمل الفني إلى القيم السائدة في عصره، ثم القيم التي سادت العصور التالية لذلك العصر، فالعمل الأدبي «أزلي eternal» (بمعنى أنه يحتفظ «بهوية» معينة) وتاريخي (بمعنى أنه يمر بعملية نمو يمكن تتبعها) في آن واحد. والنسبية تنزل بتاريخ الأدب إلى مجرد سلسلة من الجزئيات غير المتصلة. أما معظم المطلقات فإنها تخدم إما موقفاً معاصراً عابراً، أو أنها بنيت (مثل الأسس النقدية لأصحاب مذهب الإنسانية الجديدة New Humanists، والماركسيين، وأصحاب مبدأ التومية الجديدة Neo - Thomists على مبدأ غير أدبي مجرد لا ينصف التنوع التاريخي للأدب. أما «المنظورية Perspectivism» فهو مبدأ يعني إدراكنا أن هناك شعراً واحداً، وأدباً واحداً مقارناً في كل العصور، وأنه أدب نام متغير، مفعم بالإمكانيات. فالأدب ليس سلبسلة من الأعمال الفريدة التي لا يجمعها شيء وليس سلسلة من الأعمال التي تدور في دورات زمنية من الرومانسية إلى الكلاسيكية، من عصر بوب Pope إلى عصر وردزورث Wordsworth. كما إنه ليس بطبيعة الحال ذلك العالم الأصم «من التوحد والثبات» الذي اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثالياً. إذ أن الأطلاق والنسبية كلاهما خاطيء، بيد أن أشد الأخطار اليوم ـ على الأقل في الولايات المتحدة ـ هو تلك النسبية التي تكاد تتعادل مع فوضى القيم، والتي يصبح معها النقد عملاً لا جدوى منه.

في الواقع لم يكتب تاريخ للأدب دون الإستناد لأسس الإختيار، ومحاولة التقدير والتقويم، فمؤرخو الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم

أنفسهم نقاد من غير وعي منهم بذلك. عادة هم مجرد نقلة اعتمدوا على المعايير والسمات المتوارثة. واليوم هم عادة كأنهم رومانتيكيون متخلفون حجبوا أبصارهم عن كل أنماط الفن الأخرى، وعلى الأخص عن الأدب الحديث، ولكن الأمر ـ كما قال ر. ج كولونجوود R. G. Collingwood عن حق ـ أن الرجل الذي يزعم معرفة ماذا جعل من شكسبير شاعراً هو ضمناً يزعم معرفة ما إذا كانت شتاين Stein شاعرة، فإن لم تكن، فما السبب.

جاء استبعاد الأدب الحديث من الدراسة الجادة نتيجة سيئة بشكل خاص لهذا الإتجاه التقليدي. وكان الأكاديميون يفهمون الأدب «الحديث» بمفهوم بلغ اتساعه أن ما من عمل أدبي بعد ميلتون Milton اعتبر جديراً بالدراسة. عندئذ أصبح للقرن الثامن عشر مكانه الملائم المنتظم في التاريخ الأدبي التقليدي، بل إنه أصبح مقبولاً للذوق لما يتيحه من الخلوص إلى عالم هرمي رحب ثابت الدعائم. كما بدأ العصر الرومانتيكي والقرن التاسع عشر في اجتذاب اهتمام الدارسين، بل أن هناك نفراً من أساتذة الجامعات ممن يناصرون الدراسة العلمية للأدب المعاصر ويضطلعون بها.

والمأخذ الوحيد على دراسة الكتاب الأحياء هو أن الدارس لا تتيسر له الصورة المكتملة لإنتاج هؤلاء الكتاب، وما تلقيه كتبهم التالية من الضوء على كتبهم السابقة. ولكن هذا المأخذ ـ وهو مهم بالنسبة للكتاب الذين ما زالوا في مرحلة التطور ـ لا يعد شيئاً إذا ما قورن بالمزايا التي نجنيها بإدراكنا للبيئة والعصر والفرص المتاحة للإتصال الشخصي والإستفهام أو على الأقل للمراسلة فإذا كان كثير من كتاب الدرجة الثانية أو حتى العاشرة الذين عاشوا في الماضي جديرين بالدراسة، فإن كاتب الدرجة الأولى أو الثانية من المعاصرين ينبغي أن يدرس أيضاً. عادة ما يتردد الأكاديميون في الحكم بأنفسهم لانعدام البصيرة أو الوجل. فهم يزعمون أنهم ينتظرون «حكم العصور»، ولا يدركون أن هذا الحكم ما هو إلا حكم النقاد الآخرين والقراء، بما فيهم الأساتذة الآخرون، والمناعة المزعومة لمؤرخ الأدب ضد النقد والنظرية الأدبية خطأ من أساسه. وذلك لسبب بسيط: كل عمل فني له

وجوده الفعلي الآن، وقابل للدراسة المباشرة، وهو حل لمشاكل فنية بعينها، سواء كان هذا العمل قد كتب بالأمس، أو منذ ألف سنة مضت، ولا يمكن تحليله، ووصفه، أو تقويمه دون الرجوع دائماً للمبادىء النقدية «فالمؤرخ للأدب، ينبغي أن يكون ناقداً، حتى في سبيل أن يكون مؤرخاً».

وبالمقابل، تاريخ الأدب أيضاً ذو أهمية كبرى للنقد الأدبي، وذلك بمجرد أن يرتفع النقد عن الأحكام الذاتية المبنية على الهوى. فالناقد الذي يغمض عينه عن العلاقات التاريخية، ستكون أحكامه دائماً مضللة. فهو لن يدرك العمل الأصيل، من العمل المشتق. وينتج عن جهله بالأحوال التاريخية، أن يخطىء دائماً في فهم أعمال فنية بعينها. والناقد الذي يعرف القليل من التاريخ أو أقل، سيميل دائماً إلى التخرص الأخرق أو إلى كتابة الإنطباعات الشخصية في صورة «مغامرات بين الروائع العالمية» وسيتجنب عموماً الخوض في الماضي البعيد، تاركاً ذلك للباحث في القديم أو لعالم فقه اللغة.

ولنضرب مثلاً من الأدب الوسيط، خاصة الأدب الإنجليزي الوسيط؛ باستثناء تشوسر Chaucer ـ لم يكد يدرس هذا الأدب من الوجهة الجمالية أو النقدية. إن إعمال الوجدان الحديث سيضع الكثير من الشعر الأنجلوسكوني أو المقطوعة الغنائية الوسيطة في منظور مختلف. وبالمثل يقابل هذا أن تقديم وجهات النظر التاريخية والدراسة المنهجية لمشكلات نشأة الأعمال الأدبية سيلقي الكثير من الضوء على الأدب المعاصر. إن الفصام السائد بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي كان معوقاً لكل منهما.

الفصل الخامس

الأدب: العام والمقارن والقومي

لقد ميزنا في نطاق الدراسات الأدبية بين النظرية، والتاريخ، والنقد. وسنحاول الآن، باتخاذ أساس آخر للمفارقة، أن نجد تعريفاً محدداً للأدب العام والمقارن والقومي. إن كلمة«مقارن» تثير المتاعب دون شك، ولعل هذا كان سبباً في أن هذا النوع الهام من الدراسة الأدبية حظي بأقل مما كان ينتظر له من نجاح أكاديمي. ويبدو أن ماثيو أرنولد Matthew Arnold كان أول من استخدم هذه الكلمة «مقارن Comparative» في الإنجليزية (١٨٤٨) وذلك في ترجمته عن الفرنسية لتركيب أمبير Ampère «التاريخ المقارن histoire comparative».

وقد آثر الفرنسيون لفظة استخدمها قبلاً فيلمان Villemain عندما تحدث عن الأدب المقارن Littérature Comparée (١٨٢٩) لمناظرتها باستعمال كوفيه Cuvier لنفس اللفظة حين أشار إلى مادة «التشريح المقارن Anatomie Comparée (١٨٠٠) ويستعمل الألمان عبارة Vergleichende literaturgeschichte. ولكن هذه الألفاظ ذات الإشتقاق المختلف لا تسعف كثيراً، حيث أن المقارنة منهج تستخدمه جميع أنواع النقد والعلوم، وهو لا يصف بأي حال من الأحوال الخطوات المحددة للدراسة الأدبية. ونادراً ما تكون المقارنة الشكلية بين الآداب ـ أو بين الحركات الأدبية، أو الشخصيات أو الأعمال الفنية موضوعاً محورياً في تاريخ الأدب، هذا رغم أن كتاباً مثل Minuet لمؤلفه ف. س. جرين. F. C. Green وهو يقارن بعض جوانب

الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر، يمكن الإستفادة به لا في تحديد مواطن التشابه والترادف فحسب، بل أيضاً في الفوارق في التطور الأدبي بين أمة وأخرى.

إن كلمة «مقارن» ـ من ناحية التطبيق ـ تستخدم للدلالة على ميادين للدراسة محددة، وعلى مجموعات من المشاكل. فقد تعنى أولاً دراسة الأدب المنطوق Oral Literature وخاصة موضوعات القصص الشعبي وكيف تهاجر من مكان إلى آخر، وكيف ومتى دخلت الأدب الفني الرفيع. مثل هذه المشكلة تدخل في نطاق الأدب الشعبي، وهو فرع هام من المعرفة يتناول الحقائق الجمالية في جزء فقط من اهتمامه، حيث أنه يشغل بحضارة «الشعب» في مجموعها، لباسهم وتقاليدهم وخرافاتهم وآلاتهم، وكذلك فنونهم. وعلينا أن نؤيد الرأي القائل بأن دراسة الأدب المنطوق جزء متكامل من الدراسة الأدبية، لا يمكن فصله عن الأدب المدون، وقد كان وما زال هناك تأثير متبادل بين الأدب المنطوق والأدب المدون. ودون أن نجاري في المغالاة الفولكلوريين من أمثال هانز ناومان Hans Noumann الذي يرى أن كل الأدب المنطوق تراث ثقافي Gesunkenes Kulturgut، فإننا ندرك أن أدب الطبقة العليا قد أثر بعمق في الأدب المنطوق. وتضمن الفولكلور لقصص الفروسية وأغاني التروبا دور حقيقة لا يرقى إليها الشك. ورغم انزعاج الرومانتيكيين الذين يؤمنون بقدرة العامة على الإبداع، والقدم السحيق للفن الشعبي، فإن المواويل الشعبية، وقصص الحوريات، والأساطير كما نعرفها، غالباً ما تكون من أصل متأخر، وذات جذر في الطبقة العليا. وعلى كل فإن دراسة الأدب المنطوق ينبغي أن تظفر باهتمام أساسي من كل دارس للأدب يود أن يفهم عمليات التطور الأدبي، وكذلك أصول الأنواع والأفانين الأدبية وارتقاءها. إذ من المؤسف أن دراسة الأدب المنطوق قد اقتصرت حتى الآن على دراسة موضوعات وانتقالها من بلد إلى آخر، أي بالمواد الأولية للآداب الحديثة. بيد أن الفولكلوريين قد اهتموا أخيراً بدراسة القوالب والأشكال والأفانين، أي بمورفولوجية الأشكال الأدبية، وبمشاكل المحدّث والرواية، وبمستمعي

القصة، ومن ثم فقد مهدوا الطريق لتكامل دراساتهم في نطاق نظرية عامة في البحث الأدبي. وإذا كان لدراسة الأدب المنطوق مشاكله الخاصة، فإنه يشترك مع الأدب المدون دون شك في مشاكله الأولية، كمشاكل الإنتشار، والبيئة الإجتماعية، وقد كان هناك استمرار لم ينقطع بالمرة بين الأدبين المنطوق والمدون. وقد أهمل دارسو الآداب الأوروبية الحديثة هذه المسائل لغير صالحهم؛ بينما ظل مؤرخو الأدب في الدول السلافية والأسكندنافية ـ حيث ما زال الفولكلور حياً، أو كان كذلك حتى عهد قريب ـ على صلة أوثق بهذه الدراسات. ولكن لا تكاد لفظة «أدب مقارن» أن تكون هي الأنسب للدلالة على دراسة الأدب المنطوق.

وفي معنى آخر تقصر عبارة «أدب مقارن» في دلالتها على دراسة العلاقات بين أدبين أو أكثر. وهذا هو الإستخدام الذي نشرته لمدرسة الفرنسية المزدهرة من «المقارنين» ويترأسها فرناند بالدنسبرجر **Fernand Baldensperger** وتجمعت حول مجلة **Revue de Litterature Comparee** وقد أعطت هذه الدراسة اهتماماً خاصاً ـ أحياناً بصورة آلية وأحياناً أخرى بتعمق زائد ـ لموضوعات مثل ذيوع صيت جيته **Goethe**، وتغلغله وتأثيره في فرنسا وإنجلترا، أو تأثير أسيان Ossian، وكارليل Carlyle وشيلر Schiller في فرنسا. وقد اتخذت هذه المدرسة لنفسها منهجاً يتجاوز جمع المعلومات عن استعراض الكتب، والترجمات والمؤثرات، إلى صورة الكاتب المعني، والفكرة عنه في عصر معين، والعوامل المختلفة المؤدية إلى اتساع صيته كالمجلات، والمترجمين، والنوادي الأدبية، والرحالة، وكذلك العامل المستقبل receiving factor ـ الجو الخاص والموقف الأدبي الذي يجتلب إليه الكاتب الأجنبي. وبالجملة فقد تجمع لدينا الكثير من الشواهد على الوحدة المتماسكة لآداب أوروبا الغربية بصفة خاصة، كما ازدادت معلوماتنا عن «التجارة الخارجية» للآداب ازدياداً كبيراً.

غير أن هذا المفهوم «للأدب المقارن» له أيضاً مصاعبه الخاصة كما

يدرك المرء. فلن يخرج نظام متميز ـ فيما يبدو من تجمع هذه الدراسات. إذ لا يمكن التفريق في المنهج بين دراسة «شكسبير في فرنسا «ودراسة» شكسبير في إنجلترا في القرن الثاني عشر[1]أو بين تأثير بو Poe الأمريكي على الفرنسي بودلير Baudelaire وتأثير درايدن على بوب وكلاهما بريطاني. المقارنات بين الآداب، إذا تمت بمعزل عن الإهتمام بالآداب القومية في مجملها تميل إلى الإقتصار على المشاكل الخارجية المتعلقة بالمصادر والمؤثرات، والصيت والشهرة. مثل هذه الدراسات لا تسمح لنا بتحليل عمل فني منفرد والحكم عليه، أو حتى أن ندرس المجمل المركب لمنشئه، وهي بدلاً من ذلك تكرس بشكل رئيسي لدراسة أصداء العمل الفذ من ترجمات أو معارضات عادة ما تكون من إنتاج كتاب الدرجة الثانية، أو لدراسة التاريخ السابق للعمل الفذ، هجرة وانتشار معانيه ومبانيه، ومن ثم جاء تركيز «الأدب المقارن» على النواحي الخارجية، واضمحلال «الأدب المقارن» في السنوات الأخيرة يعكس العزوف عن الإهتمام «بالحقائق» المجردة، بالمصادر والمؤثرات.

وهناك مفهوم ثالث يوضح كل هذه الإنتقادات. وذلك بأخذ «الأدب المقارن» على أنه دراسة الأدب في مجموعه «أدب العالم»، «الأدب العام» أو «الشامل» وثمة صعوبات معينة تكتنف هذه المعادلات المقترحة ـ وقد تكون عبارة «الأدب العالمي» ـ وهي ترجمة لعبارة **Weltliteratur** التي وردت في جوته Goethe عبارة فخيمة دون ما داع إلى ذلك. وهي تتضمن أن تكون دراسة الأدب في القارات الخمس من نيوزيلند إلى إيسلند. والمقررات القائمة في الأدب العالمي ـ مثل كتب النصوص والمداخل التي تؤلف لها ـ

---

(١) أي لا يمكن التفرقة في المنهج بين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الفرنسيين وبين دراسة تأثير شكسبير على الكتاب الإنجليز الذين أتوا بعده في القرن الثامن عشر.

غالباً ما تزودنا بمجتزءات من مشاهير الكتاب، وأمهات الكتب من رج ـ فيدا Reg - Veda إلى أوسكار وايلد Oscar Wilde، فتشجع على رطانة غير مستبينة وهلامية عالمية غثة مبهمة. أما لفظة «الأدب العام» التي ربما كانت أفضل ـ فيعيبها أن بول فان تيجم Van Tieghm قد احتبسهـا على مفهوم ضيق في مقابل لفظة «أدب مقارن». «الأدب العام» ـ طبقاً لتيجم ـ يدرس تلك الحركات والبدع الأدبية التي تتجاوز الخطوط القومية، غير أنه يصعب في التطبيق أن نحدد مسبقاً أي حركات ستكون عامة، ومن ثم أن نضع خطاً فاصلاً بين ما هو قومي محض وما هو عام. ومعظم كتب فان تيجم Van Tieghm ما هي إلا بحوث تقليدية من النوع المقارن، تدرس رواج اوسيان Ossian في فرنسا، أو انتشار شعر المقابر Graveyard poetry، أو قد تكون مداخل لدراسة بعض الحقائق الخارجية والعلاقات المتداخلة.

ومهما كانت الصعوبات التي تعوق فكرة التاريخ الأدبي الشامل، فإنه من الأهمية بمكان أن نأخذ الأدب على أنه مجموع متكامل، وأن نتتبع نمو الأدب وتطوره بغض النظر عن الفروق اللغوية، فإن النتيجـة العملية لهـذا ستكون تاريخاً عاماً على وجه التخصيص للتقليد الغربي. ولا يستطيع المرء أن يشك في التواصل بين الآداب اليونانية والرومانيـة وبين العالم الغـربي الوسيط، ثم الآداب الرئيسية الحديثـة . وكذلـك يمكن أن نلحظ الوحـدة المكينـة التي تشمل الآداب الأوروبيـة والروسيـة والأمـريكيـة (في الشمـال والجنوب)، وذلك دون غض من مؤثرات الشرق، وبخـاصة تـأثير الكتـاب المقدس. وقد كان هذا النموذج الأمثل في تصور مؤسسي تاريخ الأدب في أوائـل القرن التـاسع عشـر على قصور وسـائلهم ـ أمثال الإخـوان شلجـل Schlegel وسيسموندي Sismondi وبوتروك Bouterwerk وهـالامHallam. وقد تحدد هذا النموذج بشكل أدق خلال أواخر القرن التاسع عشر، وأصبح له اتجاه متناسق من خلال تأثير مبدأ التطور. وقد كانت النظريات الأولى للأدب المقـارن ـ كتب كـارابيف Karayev وبـوزنت Posnett ـ واقعـة تحت تـأثيـر المفاهيم الإجتماعية لهربرت سبنسر Herbert Spencer، واستحـدثت تناظـراً

وثيقاً بين نمو المؤسسات ونمو الأدب، ولكن العودة إلى مُثُل وطموحات أعمدة التاريخ الأدبي العام أمر واجب، رغم ما قد ندخله اليوم من تعديلات على مناهجهم ومهما اتسعت مصادرنا للمعلومات. ومن ثم يتطلب الأمر إعادة كتابة التاريخ الأدبي: كتابته على مستوى يتجاوز القومية. وبهذا المعنى سيتطلب «الأدب المقارن» من دارسينا تفوقاً في اللغات، كما سيتطلب اتساعاً في مدى الرؤية وغضاً من المحلية والأقليمية قد يصعب تحقيقه. ومع هذا فالأدب متوحد، كما أن الفن والإنسانية متوحدان، وفي هذا المفهوم يكمن مستقبل الدراسات التاريخية للأدب.

ولا شك أن هذا الميدان الضخم ـ الذي هو في الواقع كل تاريخ الأدب ـ يشمل تقسيمات قد تسير أحياناً في خطوط لغوية. فهناك أولاً مجموعات العائلات اللغوية الثلاث في أوروبا ـ الجرمانية Germanic، والرومانسية Romance، والسلافية Slavic. وقد تعددت الدراسات وبالأخص في مجموعة اللغات الرومانسية في علاقاتها بعضها ببعض، منذ أيام بوتروك Bouterwek إلى ليونارد ألشكي Leonardo Olschki الذي نجحت محاولته جزئياً في كتابة تاريخ يشمل هذه اللغات جميعاً في العصر الوسيط. أما اللغات الجرمانية فقد اقتصرت دراستها مقارنة ـ عادة ـ على أوائل العصر الوسيط، الذي ظل فيه الإحساس قوياً بقرب الحضارة التيتونية Teutonic الشاملة. وهناك أيضاً قاعدة مشتركة للآداب السلافية ـ وذلك رغم ما يبديه النقاد البولنديون من معارضة تقليدية. وهذه القاعدة المشتركة أساسها التشابه اللغوي الشديد بين اللغات السلافية، وكذلك التقاليد الشعبية المشتركة التي تشمل حتى الأوزان الشعرية.

إن تاريخ الموضوعات والأشكال والأفانين والأنواع الأدبية هو من الواضح تاريخ دولي. إذ بينما ترجع أصول أنواعنا الأدبية إلى أدب اليونان والرومان. فإن هذه الأنواع قد عدلت وزيد فيها في العصور الوسطى. حتى تاريخ العروض والأوزان، رغم أنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأنظمة اللغوية المختلفة، إلا أنه يمتد عبر البلدان (أي دولي). زد على هذا أن الحركات

الأدبية العظيمة والأساليب المختلفة في أوروبا الحديثة (عصر النهضة ـ الباروك Baroque ـ الكلاسيكية الجديدة ـ الرومانسية ـ الواقعية ـ الرمزية) كلها تتعدي حدود الدولة الواحدة، وإن كانت هناك اختلافات قومية ملحوظة بين الأشكال التي اتخذتها هذه الحركات في الأمم المختلفة. وبصفة إجمالية يمكن القول بأن أهمية الحواجز اللغوية قد بولغ فيها دون ضرورة إبان القرن التاسع عشر.

ويعود هذا التأكيد إلى الترابط الوثيق بين مبدأ القومية الرومانتيكي (ويغلب هذا في الجانب اللغوي) وبين نشأة التاريخ الأدبي الحديث المنظم. ويستمر هذا اليوم في التأثيرات العملية التي تظهر في التوحيد الذي يكاد يكون كاملاً ـ خاصة في الولايات المتحدة ـ بين تدريس الأدب وتدريس اللغة. ونتج عن ذلك في الولايات المتحدة انقطاع غريب في الصلة بين دارس الأدب الأنجليزي والألماني والفرنسي. فكل مجموعة من هؤلاء لها طابع مختلف وتتخذ أساليب مختلفة. هذه التفرقات لا شك لا يمكن تجنبها كلية، والسبب المباشر أن معظم الناس يحيون من خلال واسطة لغوية واحدة، ومع هذا فيترتب على هذه التفرقات نتائج غاية في الغرابة، وذلك عندما تناقش المشاكل الأدبية من خلال وجهات النظر المعبر عنها في لغة معينة، واستناداً إلى نصوص تلك اللغة ووثائقها. ورغم أهمية الفروق اللغوية بين الآداب الأوروبية فيما يتعلق ببعض مشاكل الأسلوب الفني، والعروض، بل والنوع الأدبي، إلا أن من الواضح أن هذه الفوارق لا قيمة لها بالنسبة لكثير من مشاكل تاريخ الفكر، بما فيه تاريخ الفكر النقدي، إذ تؤخذ شرائح من مواد متجانسة، وتكتب التواريخ التي تتناول الأصداء الأيديولوجية التي تتصادف في الأنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية، والإهتمام البالغ بلغة إقليمية واحدة من شأنه أن يعوق دراسة أدب العصور الوسطى، حيث أن اللغة اللاتينية كانت أداة التعبير الأدبي الأولى في ذلك العصر، وكانت أوروبا وحدة فكرية شديدة التماسك. وأي تاريخ للأدب الإنجليزي في العصور الوسطى يغفل الإنتاج الهائل الذي كتب باللاتينية والأنجلونورمانية إنما يعطي صورة خاطئة للموقف الأدبي والثقافة العامة في إنجلترا.

لا تتضمن هذه التزكية للأدب المقارن بطبيعة الحال إغفال دراسة الآداب القومية كلا على انفراد. حقاً إن مشكلة «القومية» بالتحديد والإسهامات المحددة للأمم كل على حدة في هذه العملية الأدبية العامة هو ما ينبغي أن يكون في مركز الإهتمام. وبدلاً من أن تدرس المشكلة على أساس نظري واضح، شابها الغموض نتيجة للمشاعر القومية، والنظريات العرقية. وقد يؤدي عزل الأسهامات المحددة للأدب الأنجليزي في الأدب العام ـ وهي مشكلة مغرية ـ إلى تحريك للمنظور وتغير في التقدير، حتى فيما يتعلق بأعلام الأدب الرئيسيين. وتثور مشاكل مشابهة في إطار كل أدب قومي حول مدى إسهام الأقاليم والمدن في مجرى ذلك الأدب، ولا ينبغي أن تعوقنا عن دراسة هذه المشاكل نظرية متطرفة مثل تلك التي جاء بها جوزيف نادلر Josef Nadler الذي زعم أن بمقدوره تمييز سمات وخصائص كل قبيلة وإقليم ألماني، وانعكاسات ذلك في الأدب. دراسة مثل هذه المشاكل نادراً ما ساندها سيطرة على الحقائق أو منهج سديد. وكثير مما كتب عن أقاليم الولايات المتحدة مثل نيو إنجلد أو الغرب الوسيط أو الجنوب في تاريخ الأدب الأمريكي، وأغلب ما كتب عن الإقليمية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن آمال منشودة، أو نغمة محلية أو رفضاً للقوى المركزية. وأي تحليل موضوعي عليه أن يفرق بين المسائل المتعلقة بالأصول العرقية للكتاب؛ بالإضافة إلى المسائل الإجتماعية التي تتناول الوطن الأصلي والبيئة، وبين المسائل الخاصة بالأثر الفعلي للطبقة المحيطة، والتقليد الأدبي والذوق السائد.

وتبدأ المشاكل الخاصة «بالقومية» في التعقيد خاصة. إذا كان علينا أن نعتبر أن الآداب التي تكتب في لغة واحدة هي آداب قومية متميزة، مثلما هو الحال على وجه اليقين في الأدب الأمريكي والأدب الإيرلندي الحديث. وثمة سؤال يحتاج إلى جواب: لماذا لا ينتمي جولد سميث Goldsmith وسترن Sterne وشريدان Sheridan للأدب الإيرلندي، بينما ينتمي إليه ياتس Yeats

وجويس Joyce؟[١] هل هناك آداب بلجيكية وسويسرية ونمسوية مستقلة؟ من الصعب أن نحدد النقطة التي عندها توقف الأدب الذي كان يكتب في أمريكا عن أن يكون «أدب مستعمرات» وأصبح أدباً قومياً مستقلاً. هل هي مجرد حقيقة الإستقلال السياسي؟ هل تحدد بالوعي القومي والكتاب أنفسهم؟ هل هي ورود الموضوعات القومية و «الطابع المحلي»؟ أم هل تحدد بظهور أسلوب أدبي قومي محدد؟.

بعد أن نصل إلى قرارات بشأن هذه المشاكل، سيكون بمقدورنا أن نكتب تواريخ للأدب القومي لا تقتصر على أن تكون مجرد تصنيفات جغرافية أو لغوية، وأن نحلل الطريقة المحددة التي بها يدخل كل أدب قومي في التقليد الأوروبي، فالآداب عامة وقومية تنطوي بعضها على البعض. هناك تقليد أوروبي متغلغل في كل بلد بصورة معتدلة، وهناك أيضاً مراكز إشعاع في كل بلد على انفراد، كما أن هناك أعلاماً عظاماً متفردين يتميز بهم كل تقليد قومي عن الآخر. والقدرة على تحديد مدى إسهام كل من الإتجاهين يؤدي إلى معرفة الكثير الذي ينبغي معرفته عن مجمل التاريخ الأدبي.

(١) كل هؤلاء الكتاب من أصل إيرلندي، وإن كانت كتاباتهم (أو معظمها) بالإنجليزية.

الباب الثاني
إجراءات مبدئية

الفصلُ السادس : ترتيب الأدلة وتحقيقها

الفصل السادس

ترتيب الأدلة وتحقيقها

من المهام الأولى للبحث هو جمع مادته، والعناية بإزالة آثار الزمن، ودراسة الأمور المتعلقة بالتأليف، وصحة العمل الفني وتاريخ إصداره. وقد ذهب الكثير مـ الحذق والمهارة في حل هذه المشاكل، ولكن على دارس الأدب أن يدرث أن هذه جهود سابقة للدراسة الفعلية، وغالباً ما تكون هذه الخطوات بالغة الأهمية، إذ دونها يتعطل تماماً التحليل النقدي، والفهم التاريخي. وهذا هو الحال بالنسبة لتقليد أدبي شبه مندثر مثل الأدب الأنجلو سكسوني، ولكن لا ينبغي المبالغة في أهمية هذه الدراسات بالنسبة لدارسي معظم الآداب الحديثة الذين يهتمون بالمعاني الأدبية للأعمال، فلا حاجة للتعريض بهم لتزيدهم في الأخذ بهذه الخطوات، أو تمجيدهم بدعوى اتقانهم لها. فطالما انجذبت تلك العقول التي تعني بالإجراءات المنظمة، والتناول اللطيف، إلى الوسائل المتقنة التي يمكن أن تحل بها بعض المشاكل بغض النظر عن المغزى النهائي الذي يمكن أن يكون لهذه الوسائل، وتكون الحاجة إلى الحكم في غير صالح هذه الدراسات في حالة اجتياحها لمكان دراسات أخرى، وتحولها إلى تخصص بذاته يفرض على دارس الأدب دون هوادة. فقد حققت أعمال أدبية في دقة شديدة وقومت فقرات ونوقشت في تفصيل متناه دون أن تستحق المناقشة بالمرة من الوجهة الأدبية أو حتى من الوجهة التاريخية. ولو استحقت، فتكون قد حظيت بمثل الإهتمام الذي يعطيه ناقد النصوص لكِتاب ما. هذه التدريبات ـ مثل غيرها الأنشطة الإنسانية ـ غالباً ما تصبح غايات في ذاتها.

في هذه الجهود المبدئية على المرء أن يميز بين مستويين من الإجراءات (١) جمع النص وإعداده، ثم (٢) مشاكل التتابع الزمني، وصحة العمل من زيفه، وإسناده لمؤلفه، واحتمال التعاون في كتابته، ومراجعته وما شابه ذلك، وهي مشاكل كثيراً ما وصفت بعبارة «النقد الأعلى higher criticism» وهو اصطلاح غير موفق مأخوذ من دراسات الكتاب المقدس.

سيكون من المفيد أن تميز بين مراحل هذه الجهود. فهناك أولاً جمع المادة سواء منها المخطوط أو المطبوع. وقد استكمل هذا العمل تقريباً بالنسبة لتاريخ الأدب الإنجليزي، وإن أضيف لمعلوماتنا في هذا القرن في تاريخ التصوف الإنجليزي والشعر أعمال هامة مثل «كتاب مرجري كمب The book of Margery Kempe» ومؤلف «فولجنز ولوكرس Fulgens and Lucrece» لكاتبه مدوال، واستبشر بالحمل Rejoice in the lamb للكاتب كريستوفر سمارت Christopher Smart لن تكون هناك بطبيعة الحال نهاية لاكتشاف الوثائق الشخصية والقضائية التي تلقي الضوء على الأدب أو على الأقل سير الكتاب الأنجليز. يمكن الإشارة إلى ما تم في السنوات الأخيرة من الأمثلة المشهورة كاكتشافات لزلي هوتسن Leslie Hotson حول المسرحي مارلو Marlowe، أو استعادة أوراق بوزويل Boswell. أما بالنسبة للآداب الأخرى ففرص الإكتشافات الجديدة ستكون أعظم، وخاصة التي لم يدون منها إلا القليل.

في مجال الأدب المنطوق يكون لجمع المادة مشاكله الخاصة، كالعثور على مغن أو راوية كفء، واللباقة أو المهارة لأغرائه بالغناء أو الأنشاد، وطريقة تسجيل إنشاده، إما بآلة التسجيل أو بتدوين الرموز الصوتية، ومشاكل أخرى كثيرة. كما يمر المرء بمشاكل علمية صرفة للحصول على المواد المخطوطة، كمعرفة ورثة الكاتب بصفة شخصية، ونفوذ المرء الإجتماعي وحدوده المالية، وغالباً أيضاً يتطلب نوعاً من المهارة الإستخبارية. وقد يتطلب البحث عن المخطوطات معرفة من نوع خاص، كما ظهر في حالة لزلي هوتسون Leslie Hotson الذي كان عليه أن يلم بالكثير حول الإجراءات القانونية في عصر إليزابيث حتى يتلمس طريقه خلال أكوام الوثائق في دار

المحفوظات العامة. ولما كان أغلب الدارسين يجدون مصادر مادتهم في المكتبات، أصبح الإلمام بأهم المكتبات، ومعرفة فهارسها بالإضافة إلى المراجع الأخرى، من التجهيزات الهامة ـ دون شك وبصور مختلفة ـ لكل دارسي الأدب.

وإذا كان لنا أن نترك لأمناء المكتبات والمفهرسين تلك التفاصيل الدقيقة الخاصة بإعداد الكتالوجات والوصف البيلوجرافي للكتب، فإن الحقائق البيلوجرافية قد تكون أحياناً ذات، قيمة تمس الدراسة الأدبية. فإن عدد طبعات الكتاب وحجمه تلقي الضوء على مدى نجاحه وانتشاره، وكذلك مقارنة الطبعات المختلفة يساعد على تتبع مراحل مراجعة الكاتب لكتابه، وهذا يلقي الضوء على المشاكل المتعلقة بمنشأ العمل الفني وتطوره. إن بيلوجرافيا معدة بمهارة مثل «ببلوجرافيا كمبردج للأدب الإنجليزي C B E L ترسم مجالات فسيحة للبحث، وبيليوجرافية المسرح الإنجليزي لجريج Greg's Bibliography of English Drama، أو ببليوجرافية سبنسر لجونسونJohnson's Spenser Bibliography، أو ببلوجرافية درايدن لماكدونالد Macdonald's Dryden Bibliography، أو ببلوجرافية بوب لجريفث Griffith's Pope. هذه البيلوجرافيات قد تتطلب استقصاء لممارسات دور الطباعة، وخواتم المياه، وأشكال وحروف الطبع، وطرق صفافي الحروف، والتجليد. وقد يحتاج الأمر إلى معرفة بعلم المكتبات، وإلمام شامل بتاريخ إنتاج الكتب وذلك للبت في مشاكل هامة تخص تاريخ الأدب، من حيث تحديد التواريخ، وترتيب الطبعات. ولهذا ينبغي التفرقة بين الببلوجرافيا «الوصفية» التي تتخذ كل فنون المطابقة Collating، وفحص التركيب الفعلي للكتاب، وبين الببلوجرافيا «الإحصائية» التي تحوي ثبتاً بأسماء الكتب مع بيانات وصفية كافية للإستدلال فحسب.

تبدأ عملية تحقيق النص بعد الإنتهاء من الخطوات الأولية الخاصة بجمع المادة وتبويبها. والتحقيق غالباً ما يكون سلسلة غاية في التركيب من الجهود التي تشمل التفسير والبحث التاريخي معاً. وهناك من الطبعات

المحققة ما تتضمن نقداً هاماً في مقدمتها وحواشيها. بل إن طبعة محققة قد تكون تركيباً من كل أنواع الدراسة الأدبية تقريباً. وثمت طبعات محققة لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدراسات الأدبية، ربما أمكن استخدامها كمستودع للمعلومات، كمدخل لمعرفة كل ما يتعلق بالكاتب، ولنضرب لذلك مثلاً حديثاً من تحقيق ف، ن، روبنسون F. N. Robinson لنص تشوسر Chaucer. ولكن إذا أخذنا التحقيق بمعناه الأساسي على أنه التوصل إلى النص الأصلي للعمل الفني، فإن التحقيق إذن سيكون له مشاكله الخاصة. منها أن الدراسة النقدية للنص Textual Criticism هو منهج بالغ التقدم وله تاريخ طويل وخاصة فيما يتعلق بالدراسات الكلاسيكية ودراسة الكتاب المقدس.

وينبغي أن يفرق المرء بوضوح بين المشاكل التي تظهر عن تحقيق مخطوطة من الأدب القديم أو من أدب العصور الوسطى وبين المطبوعات. فدراسة المواد المخطوطة تتطلب أولاً معرفة بعلم البليوجرافيا Paleography (فك رموز الكتابة القديمة)، وهي دراسة أدت إلى تكوين قواعد دقيقة لتحديد تواريخ المخطوطات، وإلى وضع أسس لفك الرموز المختصرة. وقد بذلت جهود كثيرة لتتبع كيفية وصول المخطوطات إلى أديرة معينة في زمن معين. وهنا قد تثار أسئلة معقدة حول حقيقة الصلة بين هذه المخطوطات. ينبغي أن يقود البحث إلى تصنيف ما يمكن توضيحه بيانياً بترتيب جذري لتسلسل هذه العلاقات. وفي السنوات الأخيرة وضع دوم هنري كونتين Dom Henri Quentin وو. و جريج W. W. Grege خططاً مركبة زعموا أنها ترقى لليقين العلمي، بينما ذهب دارسون آخرون مثل بدييه Bedier وشبرد Shepard إلى أنه ليس هناك منهج موضوعي محض لترتيب هذه التصنيفات. وقد لا يكون هنا المكان الملائم للحكم في هذه المسألة، إلا أننا نميل إلى الرأي الأخير. ونحن ننتهي إلى أنه في معظم الحالات يستحسن تحقيق المخطوطة التي هي أقرب زمناً إلى الكاتب دون محاولة تشكيل مخطوطة افتراضية «أصلية» ومن الطبيعي أن يعتمد تحقيق المخطوطة على نتائج المطابقة Collation. كما إن اختيار المخطوطة سيتم بناء على دراسة كافة المخطوطات. إن خبراتنا بوجود

ستين مخطوطة باقية لقصيدة بيرس بلاومان Piers Plowman من العصر الوسيط، ووجود ثلاث وثمانين مخطوطة باقية لحكايات كانتربري Canterbury Tales من أعمال تشوسر Chaucer ـ تؤدي في رأينا إلى نتائج تتعارض مع افتراض وجود مخطوطة نموذجية مماثلة للطبعة المحققة المعتمدة للعمل الفني الحديث.

ينبغي أن نفرق بين عملية ترتيب المخطوطات (أي بناء شجرة أو سلسلة متتابعة منها) وبين نقد النص الفعلي، وتقويمه الذي سيكون مبنياً بطبيعة الحال على هذه التصنيفات، وإن أخذ أيضاً في الإعتبار وجهات نظر وأسس ليست مستمدة من دراسة مجموع المخطوطات. فالتقويم قد يتخذ مبدأ «الأصالة» بمعنى الرجوع بكلمة معينة أو فقرة إلى أقدم وأحسن المخطوطات، ومن ثم أوثقها، ولكنه سيأخذ باعتبارات محددة «للصواب»: مثل المقاييس اللغوية، والمقاييس التاريخية، وأخيراً المقاييس النفسية التي لا يمكن تجاوزها. وإلا فلن يمكننا استئصال الأخطاء «الآلية» والقراءات الخاطئة، وهفوات الكتابة، والربط المغلوط، أو حتى تغييرات النساخين المتعمدة. وبعد كل هذا فإن الكثير سيترك لحدس الناقد، ولذوقه ولإحساسه اللغوي. والمحققون المحدثون تزايد عزوفهم عن الأخذ بهذا الحدس، وهم في رأينا محقون، ولكن ثمت مغالاة في رد الفعل نحو الأخذ بالنص الموثق، وذلك حين يخرج المحققون كل الرموز المختصرة، وأخطاء النساخ، وكل مآخذ علامات الترقيم الأصلية. قد يكون هذا هاماً للمحققين الآخرين، وربما أحياناً لعلماء اللغة، ولكنه يمثل عقبة يمكن تجنبها بالنسبة لدارس الأدب. نحن لا نطالب بنصوص حديثة الصياغة، بل نطالب بنصوص مقروءة تغني عن الحدس والتعديل، وتعين المحقق بشكل معقول، إذ تقلل من اهتمامه بتقاليد النساخ وعاداتهم.

أما مشاكل تحقيق المواد المطبوعة فهي عادة أبسط من تلك التي تتعلق بتحقيق المخطوطات، وإن كانت هذه المشاكل متشابهة بصفة عامة. ولكن هناك فارقاً لم يكن دائماً مفهوماً من قبل. إذ أنه فيما يتعلق بكل المخطوطات

الكلاسيكية القديمة تقريباً، نعثر على وثائق ترجع إلى عصور وأمكنة مختلفة، تفصلها قرون عن الأصل، ومن ثم فلنا حرية استخدام معظم هذه المخطوطات، إذ يفترض أن كلاً منها مأخوذ من مصدر قديم وثيق، أما فيما يتعلق بالكتب المطبوعة، فإنه عادة ما تكون هناك طبعة واحدة أو طبعتان معتمدتان. وينبغي اختيار طبعة أساسية هي عادة الطبعة الأولى، أو آخر طبعة نقحها الكاتب نفسه. وفي بعض الأحيان يكون من الضروري عند إصدار طبعة نقدية للكتاب أن تطبع كل القراءات المختلفة، كما حدث في حالة كتاب أوراق الحشائش، Leaves of Grass لويتمان Whitman الذي أجريت عليه إضافات وتعديلات متتابعة، أو في حالة قصيدة بوب Pope المسماة Dunciad والتي توجد في نصين مختلفين تماماً. والمحققون المحدثون ـ على وجه العموم ـ لا يقبلون على إخراج نص كامل ملفق من مصادر متعددة، وإن كان ينبغي أن ندرك أن كل طبعات هملت Hamlet تقريباً مولدة من مصدرين هما الـ Second Quarto والـ Folio. وقد نصل فيما يتعلق بالمسرحيات الأليزابيثية إلى أنه قد لا يكون هناك أحياناً نص نهائي يمكن إعادة تكوينه. كذلك في الشعر المنشد (مثل المواويل) لا يجري البحث عن أصل منفرد، وإن ظل محققو المواويل زمناً قبل أن يتوقفوا عن البحث عن ذلك الأصل. فكثيراً ما خالط برسي Percy وسكوت Scott بين القراءات المختلفة للنص. (بل إنهما أعادا كتابتها)، بينما اختار المحققون العلميون الأول مثل ماثرول Motherwell قراءة واحدة باعتبارها الأفضل والأصل. وأخيراً قرر تشايلد Child أن يطبع كل القراءات..

تمثل المسرحيات الأليزابيثية بشكل ما مشاكل نصية فريدة: فالفساد الذي شاب نصوصها أكبر بكثير مما شاب معظم الكتب المعاصرة، ويرجع هذا إلى أن المسرحيات لم تكن تحظى باهتمام يذكر في مراجعة البروفات عند الطباعة. كما يرجع أيضاً إلى أن الأصول الخطية التي كانت تطبع منها المسرحيات، كانت عادة هي مسودات المؤلف أو المؤلفين، أو نسخة الملقن عليها المراجعات والتأشيرات الخاصة بالإخراج على خشبة المسرح. كان

هناك بالإضافة نوع خاص من المطبوعات المسماة «كوارتو Quartos»، بعضها سيء أخذت فيما يبدو مما تسترجعه الذاكرة أو مما بيد الممثلين من أدوار مجتزأة، أو ربما من نص بدائي مختزل. وقد وجه اهتمام كبير في الأعوام الأخيرة لهذه المشاكل، وصنفت «كوارتو Quartos» شكسبير وفق اكتشافات بولارد Pollard وجريج Greg. فقد أوضح بولارد من واقع معلومات «طباعية» صرفة مثل أختام المياه، وشكل حروف الطباعة، أن بعض «الكوارتو» الخاصة بمسرحيات شكسبير قد أسندت لتاريخ سابق عن قصد رغم أنها طبعت في عام ١٦١٩، وذلك تمهيداً لصدور ديوان «أعمال كاملة» وهو أمر لم يتحقق.

لقد كان للدراسة المتمعنة للخط الأليزابيثي - التي بنيت جزئياً على افتراض أن صفحتين من المخطوط للمسرحية المسماة «سير توماس مور Sir Thomas More» كتبتا بيد شكسبير نفسه - أهميتها بالنسبة لنقد النصوص، فيسرت تصنيف أخطاء صفاف الحروف الأليزابيثي المحتملة، بينما أوضحت دراسة ممارسات دور الطباعة الأخطاء المحتملة أو الممكنة ولكن الهامش الواسع الذي ظل متروكاً لمحقق النص كي يقوم بالتصحيحات، يدل على أنه لم يمكن اكتشاف منهج موضوعي لنقد النص وتصحيحه. ومن المؤكد أن كثيراً من التصحيحات التي أدخلها دوفر ويلسون Dover Wilson في طبعة كمبريدج لأعمال شكسبير بها شطط وتخمين لم يكن له ضرورة، وشأن ويلسون في هذا شأن كثير من محققي نصوص شكسبير في القرن الثامن عشر. ومن الطريف أن براعة تيوبالد Theobald في التخمين قد أيدتها دراسة الخط الأليزابيثي والهجاء، وذلك عندما غير الجملة الهراء في وصف مسز كويكلي Mrs Quickly لموت فولستاف Falstaff من «Table of green fields» إلى «a babbled of green fields» حيث أن كلمة «babbled» يمكن أن تؤخذ خطأ على أنها «table».

إن الحجج الراجحة القائلة بأن الكوارتوز Quartos (باستثناء البعض السيء منها) استمدت إما من مخطوطات الكاتب نفسه أو من نسخة الملقن - أعادت الإعتبار إلى الطبعات الأولى، وغضت بعض الشيء من التبجيل الذي

أحيط به الـ Folio منذ أيام الدكتور جونسون Dr. Johnson. وقد حاول دارسي النصوص الأنجليز الذين سموا أنفسهم خطأ «ببلوجرافيين» (ماكرو Mckerrow جـريج Greg، بـولارد Pollard، دوفر ويلسـون Dover Wilson وغيرهم) أن يتأكدوا ـ في كل حالة على حدة ـ أي مخطوطة رجع لها كل كوارتو Quarto ـ واستخدموا هذه النظريات التي أمكن التوصل إليها جزئياً من خلال البحث الببليوجرافي البحت، في بناء فروض معقدة عن مسرحيات شكسبير تتعلق بمنشئها ومراجعتها، والتعديلات التي أدخلت عليها، وتعـاون شكسبير مـع الآخرين في كتابتها... إلخ، وكان اهتمامهم بنقد النص جزئيـاً فحسب، وخاصة دراسات دوفر ويلسون التي هي أولى بأن تنتمي إلى «النقد الأعلى».

ويفرط ويلسون في تقدير منهجه إذ يقول «إننا نستطيع أحياناً أن نزحف تحت جلد جامع الأحرف، ونسترق نظرات خاطفة إلى المخطوطة من خلال عينيه. إن باب ورشة شكسبير يبقى مواربا»لا شك أن الببلوجرافيين ألقوا بعض الضوء على إنشاء المسرحيات الأليزابيثية وألمحوا إلى، وربما أثبتـوا آثاراً كثيرة للمراجعة والتعديل. ولكن كثيراً من افتراضات دوفر ويلسون تبدو تـركيبات خيـالية مبنيـة على أدلة ضعيفـة، أو تعوزهـا الأدلة. مثـلاً أعطى دوفرويلسون تصوراً لمنشأ مسـرحية العـاصفة The Tempest، إنـه يزعم أن المنظر الإفتتاحي الطويل يشيـر إلى وجود نص سـابق، ضم تاريخـاً مسبقاً للأحداث يسرد في شكل مسرحية غير متماسكة التركيب على طريقة مسرحية «قصة الشتاء The Winter's Tale». ولكن الإضطرابات والتناقضات في ترتيب الأبيات لا يمكن أن تقدم أي دليل ولو بعيد الإحتمال على هذه الخيالات التي لا طائل منها.

كان نقد النص عظيم النجاح فيما يختص بالمسرحيات الأليزابيثية، وإن لم يتوصل إلى نتائج محققة، ومع ذلك فالحاجة إليه قائمة بالنسبـة لكتب كثيرة يبدو أنها أفضل توثيقاً، فقد أفاد باسكال Pascal وجيتـة وجين أوستن Jane Austen وحتى ترولوب Trollope من الإهتمام الدقيق لمحققي النصوص المحدثين، وإن كانت بعض هذه الدراسات قد انحدرت حتى أصبحت مجرد

إحصاءات بالعادات المرعية لدور الطباعة، وشوارد جامعي الأحرف.

وينبغي للمرء حين يعد طبعة كتاب، أن يدخل في اعتباره الغرض الذي من أجله يعدها، وكذلك قراءها المتوقعين. إذ أن هناك مستوى معين لتحقيق النص إذا كان المقصود أن يقرأه محققون دارسون آخرون، يهدفون إلى مقارنة الإختلافات الدقيقة بين النصوص القائمة، وهناك مستوى آخر للقارىء العادي الذي لا يهتم إلا القليل بتباين الهجاء أو بالإختلافات البسيطة بين الطبعات المختلفة.

وهناك مشاكل أخرى يتعرض لها التحقيق عدا الحصول على النص الصحيح. ففي إعداد طبعة للأعمال الكاملة لكاتب ما تظهر مشاكل ضم النصوص أو استبعادها، وما يتعلق بالترتيب، والشرح، وما إلى ذلك، وهي أمور تختلف كثيراً من حالة إلى أخرى. وقد تكون أنفع طبعة للدارس هي الطبعة الكاملة المرتبة ترتيباً زمنياً، ولكن الوصول إلى هذه الطبعة المثالية صعب أو مستحيل. وقد يعتمد الترتيب الزمني على مجرد الحدس، كما قد يؤدي إلى تفتيت التجميع الفني للقصائد في الديوان. وسيعترض القارىء الأديب على خلط القيم بالتافه، إذا وضعنا نشيداً لكيتس Keats جنباً إلى جنب مع قصيدة ضاحكة يتضمنها خطاب معاصر. وقد نحاول أن نحتفظ بالترتيب الفني لديوان بودلير Baudelaire أزهار الشر Fleurs du mal، أو لكتاب كونراد فريناند ماير Conrad Ferdinand Meyer المسمى قصائد Gedichte ولكننا نتشكك في ضرورة الإحتفاظ بتصنيفات وردزورث Wordsworth المركبة. ومع هذا فإذا غيرنا ترتيب وردزورت للقصائد، وطبعناها بترتيب زمني، فسيكون علينا أن نواجه صعوبة اختيار النص الذي سيعاد طبعه. إذ ينبغي أن يكون هذا هو النص الأول لكل قصيدة، لأن صورة تطور ودزورت ستصبح خاطئة إذا طبعنا نصاً متأخراً مراجعاً ونسبناه لتاريخ سابق، وواضح مع هذا أن من غير الملائم تجاهل إرادة الشاعر كلية، وصرف النظر عن مراجعاته المتأخرة، التي أدت إلى تحسينات في كثير من الأحوال. ولهذا فقد قرر ارنست دي سيلنكورت Ernest de Selincourt

الإحتفاظ بالترتيب التقليدي في طبعته الجديدة لكامل أعمال وردزورث الشعرية. وكثير من طبعات الأعمال الكاملة ـ مثل ديوان شللي Shelley ـ تغفل الفارق الهام بين العمل الفني المكتمل وبين عمل لم يكتمل أو مشروع أعده الشاعر ثم تخلى عنه. وقد تأثرت السمعة الأدبية لكثير من الشعراء نتيجة الإكتمال الزائد لدواوينهم في كثير من الطبعات الجارية التي تضم البيت الشارد أو تجارب القريض جنباً إلى جنب مع العمل المكتمل.

ومسألة الشروح هي أيضاً أمر يحدده الغرض من الطبعة، ففي طبعة شكسبير الجامعة لكل القراءات يمكن لمجمل الشروح أن تتجاوز النص حجماً، إذ أن هذه الشروح تضم آراء كل من علق على فقرة ما من شكسبير، مما سيغني الدارس عن الخوض في مادة مطبوعة ضخمة. أما القارىء العادي فيحتاج لأقل من هذا عادة. سيحتاج إلى المعلومات الضرورية للفهم الكامل للنص. غير أنه من الطبيعي أن تتفاوت الآراء في تحديد ما هو ضروري: بعض المحققين ينقلون للقارىء أن الملكة إليزابيت كانت بروستانتنية، ومن كان دافيد جاريك David Garrick، وفي الوقت نفسه يغفلون كل الأمور الغامضة الحقيقية (هذه حالات فعلية). من الصعب أن نضع خطاً يحد من التزيد في الشرح، إلا إذا كان المحقق متأكداً من نوعية قرائه ـ من الغرض الذي تخدمه طبعته.

ينبغي التفرقة بين الشرح بمعناه الدقيق، أي تفسير النص لغوياً وتاريخياً وما أشبه ـ وبين التعليق العام الذي هو مجرد جمع لمواد تتعلق بالتاريخ الأدبي واللغوي (الإشارة إلى المصادر، والنظائر، وأعمال الكتاب الآخرين التي يحاكون فيها العمل الأدبي موضع البحث) ويشكل تعليقاً قد يكون له طبيعة جمالية، ويتضمن مقالات صغيرة حول فقرات معينة، ومن ثم يؤدي وظيفة «المختارات»، وقد لا يكون دائماً من السهل إجراء هذه التمييزات الدقيقة، إلا أن المزج بين نقد النص، والتاريخ الأدبي متمثلاً في شكل دراسة المصادر، والتفسير اللغوي والتاريخي أو التعليق الجمالي، في طبعات كثيرة أصبح تقليداً مرعياً في الدراسة الأدبية، لا يبرره إلا يَسر

الحصول على مختلف المعلومات بين دفتي كتاب واحد.

وهناك مشاكل خاصة تظهر بالنسبة لتحقيق الرسائل. هل تطبع الرسائل بأكملها حتى لو كانت مجرد مذكرات عمل غير ذات بال؟ ولم تـزد شهرة كتاب مثل ستيفسن Stevenson، ومريدث Meredith وأرنولد Arnold وسوينبرن Swinburne بطبع خطابات لهم لم يقصد أبداً أن تكون أعمالاً أدبية. وهل نطبع الردود على هذه الخطابات التي قد لا يفهم كثير من المراسلات دونها؟ وبهذا فستدخل مادة غريبة في أعمال الكاتب الفني. كل هذه أسئلة عملية لا يمكن الإجابة عليها إلا مع حسن التقدير، وعدم التناقض، والعمل الدائب، بل المهارة، والحظ في كثير من الأحيان.

وإلى جانب تحقيق النص ينبغي أن تجري أبحاث مبدئية حول المسائل الخاصة بالترتيب الزمني ، وأصالة العمل الفني من زيفه، وإسناده، والمراجعات التي مر بها. وفي كثير من الأحوال يكتفي في تحديد تاريخ الصدور بتاريخ الطبع المنوه عنه في صفحة العنوان، أو بالإعتماد على الشواهد المعاصرة لأول طبعة. ولكن مثل هذه المصادر الواضحة قد لا تتوفر أحياناً كثيرة، كما هو الحال بالنسبة لعديد من المسرحيات الأليزابيثية، أو لمخطوطات العصور الوسطى. فقد يجيء طبع المسرحية الأليزابيثية بعد زمن طويل من أول عرض لها، وقد تكون مخطوطة العصر الوسيط نسخة من نسخة أخرى كتبت بعد مئات السنين من تاريخ إنشاء النص. ومن هنا وجب تدعيم الشواهد الخارجية بشواهد من النص ذاته، كالإشارة إلى حوادث معاصرة، أو لمصادر أخرى يمكن تحقيق تاريخها. وهذا الشاهد الداخلي الذي يشير إلى حادث خارجي لن يثبت إلا التاريخ المبدئي الذي كتب بعده ذلك الجزء من الكتاب.

خذ مثلاً الشواهد الداخلية التي يمكن أن تشتق من دراسة الإحصائيات العروضية لمحاولة تحديد الترتيب الزمني لمسرحيات شكسبير. فهذه الإحصائية لن تحقق إلا ترتيباً زمنياً نسبياً يترك مجالاً عريضاً للأخطاء. فإذا

كان سليماً أن نفترض أن عدد القوافي في مسرحيات شكسبير يتناقص من «خاب سعي العشاق Love's Labour's Lost (التي تضم الكثير) إلى قصة الشتاء The Winter's Tale التي لا تضم أي قافية)، فإننا لا نستطيع أن نستنتج أن قصة الشتاء قد كتبت بعد «العاصفة The Tempest» (التي تضم قافيتين)، ولن يمكن إيجاد ارتباط ثابت منظم بين الترتيب الزمني والإحصاءات العروضية، نظراً لأن الأسس العروضية الأخرى كالمقطع الخفيف في نهاية البيت أو البيت المنساب لا تؤدي إلى نفس النتائج، وإذا فضلنا هذه الإحصاءات على غيرها من الشواهد، فإنه يمكن تفسيرها بطرق أخرى. فهناك مثلاً جيمس هيردس James Hurdis أحد نقاد القرن الثامن عشر الذي اعتقد أن شكسبير تقدم من الشعر غير المنتظم في «قصة الشتاء» إلى الشعر المنتظم في «كوميديا الأخطاء Comedy of Errors». ومع ذلك فإن المزج المعقول بين كل أنواع الشواهد هذه (الخارجية، الداخلية والخارجية، الداخلية) أدى إلى ترتيب زمني لمسرحيات شكسبير يعتبر بلا شك صحيحاً في مجمله. وقد استخدمت الوسائل الإحصائية وخاصة فيما يتعلق بترديد ألفاظ بعينها ـ لترتيب محاورات أفلاطون ترتيباً نسبياً من حيث الزمن، وقد قام بهذا لويس كامبل Lewis Campbell وبالأخص ونستي لوتسلاوسكي Wincenty Lutoslawski الذي سمي منهجه «مقياس الأسلوب Stylometry».

وإذا كنا بصدد مخطوطات غير مؤرخة، فستضاعف مشاكل تحديد الزمن بل قد لا يمكن حلها. فقد نضطر لدراسة تطور خط الكاتب، وإلى فك رموز أختام الخطابات، وفحص التقويم، وتتبع الكاتب بدقة في حله وترحاله، إذ أن كل هذا قد يعطينا مفتاحاً لتحديد التواريخ. وغالباً ما تكون مشاكل الترتيب الزمني بالغة الأهمية لمؤرخ الأدب، إذ دون حلها لا يمكن تتبع النمو الفني لشكسبير أوتشوسر Chaucer. وفي الحالتين يرجع تحديد التاريخ للجهود البحث الحديث. وقد أرسى مالونMalone وترويت Tyrwhitt الأسس في أواخر القرن الثامن عشر، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف المناقشة في التفاصيل.

وقد تكون مسألة الأصالة والإسناد أكثر أهمية. ويحتاج حلها إلى أبحاث عريضة في الأسلوب والتاريخ. وإذا كنا على معرفة أكيدة بمن كتب معظم الأعمال الأدبية في العصر الحديث، فإن هناك جزء كبيراً من الأدب لم يعرف مؤلفه، أو كتب بإسم مستعار، وقد نستطيع أن نكشف أسماء مؤلفي هذه الكتب، ولو أنها قد لا تكون مرتبطة بمعلومات عن حياة المؤلف، ومن ثم فستكون جدواها مثل جدوى الأسماء المستعارة، أو الجهل بشخصية المؤلف.

وبالنسبة لكثير من الكتاب تظهر مشكلة تحقيق نصوص أعمالهم (مع إستبعاد الأجزاء الدخيلة). فقد اكتشف الدارسون في القرن الثامن عشر أن قسماً كبيراً مما جاء في الأعمال المطبوعة لتشوسر Chaucer لا يمكن إسناده إليه (مثل «وصية كرسيد Testament of Creseid» «والزهرة وورقة الشجر The Flower and the Leaf»). وحتى اليوم لم تستقر نصوص شكسبير على الوجه الصحيح. فقد تذبذب البندول في عكس إتجاه ذلك الزمن يوم أن رجح أوجست ولهلم شلجل August Wilhelm Schlegel في ثقة غريبة أن كل الأعمال الدخيلة المنسوبة إلى شكسبير إنما هي من إنتاجه الأصيل. أما اليوم فإن ج.م. روبرتسون J.M. Robertson هو أظهر القائلين «بتفتت شكسبير «disintegration of Shakespeare وهي نظرية لا تترك لشكسبير إلا قلة من المناظر في أشهر رواياته. وطبقاً لهذه النظرية فإنه حتى روايتي. يوليوس قيصر Julius Caesar «وتاجر البندقية The Merchant of Venice» ليستا إلا شتاتاً من الفقرات التي كتبها مارلو Marlowe وجرين Greene وبيل Peele وكيد Kyd، وعدد آخر من كتاب المسرح في ذلك العصر. ويعتمد منهج روبرتسون إلى حد كبير على تتبع روابط لغوية بسيطة، وإستكشاف التناقضات. وهذا المنهج قسري وليس مضموناً بالمرة. إذ يبدو أنه مبني على إفتراض خاطىء، ويدور في حلقة مفرغة، فنحن نعلم ما كتبه شكسبير بالرجوع إلى أدلة معاصرة (أن تجيء هذه الأعمال ضمن الـ Folio، أو أن تندرج الأعمال تحت إسمه في سجل المؤلفين المسمى بـ stationer's

Register الخ . .). ولكن روبرتسـون، بطريقـة قسريـة تقوم على التقـديـر الجمالي، يختار بعض الفقـرات الورديـة فحسب على أنها لشكسبيـر، ولا ينسب إليه ماعدا ذلك مما ينزل في المستـوى عن هذه الفقـرات، أو مما يتشابه مع ما اتبعه كتاب المسرح المعاصرين. ولكن ليس هناك ما يمنع من أن شكسبير يمكن أن يكون قد كتب دون المستوى وفي غير عناية، أو اتخذ أساليب مختلفة يقلد فيها معاصريه. من نـاحية أخـرى إن الفرض القـديم القائل بأن كل كلمة جاءت في الـ Folio هي من قلم شكسبير ـ هو فرض لا يمكن قبوله بأكمله.

وليس في الإمكان أن نصل إلى نتيجـة محققة بـالنسبة لبعض هـذه النقط، إذ أن المسرحية الأليزابيثية كانت فناً جماعياً يزاول على أساس من التعاون الوثيق. وكثيراً ما صعب التمييز بين الكتاب على أساس الأسلوب، وربما لم يستطع كاتبان أن يميزا نصيبهما من المسرحية التي اشتركا فيها. وأحياناً ما يحمل التعاون بين الكتاب الباحث الأدبي أعباء تفوق الحد. حتى في حالة بومنت Beaumont وفلتشر Fletcher فلا نستطيع تحديد مدى إسهام كل منهما بشكل قطعي، رغم أن لدينا هنا ميزة الأعمال التي لا شك أنها من إنتاج فلتشر المنفرد، إذ أنها كتبت بعد وفاة بـومنت. أما مسـرحية «مـأساة المنتقم The Revenger's Tragedy» فهي خـاسرة تمـامـاً، فقـد نسبت هـذه المسرحية إلى وبستر Webster وتورنـور Tourneur، وميدلتـون Middleton، ومارستون Marston كل على انفراد، أو باشتراك أكثر من واحد في تأليفها.

وتظهر صعوبات ممـاثلة في محاولات التحقق من إسنـاد النصوص، وذلك إذا لم يكن ثمت أدلة خـارجية، مـع وجود تقليـد محدد، وأسلوب متجانس في الكتابة يسود العصر، مما يجعل الإستكشاف أمراً صعباً. وهناك كثيـر من الأمثلة فيما يتعلق بـأدب التروبـاردور Troubardours، أو بكتـاب المساجلات في القرن الثامن عشر، هذا إذا خلينا جانباً ما تضمنه الدوريات من الكتابات المغفلة التوقيع. (ومن يمكنه أن يخلـص أعمال ديفو Defoe من الدخيل عليها؟) ومع ذلك ففي كثير من الحالات يمكن التوصـل إلى

بعض النجاح في هذا المجال. فقد يؤدي فحص مستندات دور النشر، أو مجموعات الدوريات المبوبة إلى كشف أدلة خارجية جديدة، وكذلك الدراسة الفاحصة لما قد يتوارد من روابط بين مقالات الكتاب الذين يكررون أنفسهم ويعيدون الإقتباس من كتاباتهم (مثل جولد سميث Oliver Goldsmith) ـ هذه الدراسة قد تؤدي إلى نتائج على درجة عالية من التأكد. وقد استخدم ج. أدني يول G. Udny Yule خبير الإحصاء ـ مناهج رياضية معقدة جداً لدراسة ألفاظ كتاب مثل توماس أكمپس Thomas a Kempis وذلك لإثبات التأليف الجماعي لعدد من المخطوطات. ويمكن للدراسة الأسلوبية ـ إذا توبعت في أناة ـ أن تصل إلى أدلة قد لا ترقى إلى اليقين الكامل، وإن جعلت التوصل إلى شخصية المؤلف أمراً كبير الإحتمال.

لعبت مسألة تزييف النصوص دوراً هاماً في تاريخ الأدب، وكانت باعثاً قوياً للتعمق في البحث. فقد أدى النقاش حول كتاب أوسيان Ossian إلى تنشيط دراسة الشعر الشعبي في أدب الغال (الأيرلندي القديم) Gallic كما أدى النقاش حول تشاترتون Chatterton إلى التعمق في دراسة أدب وتاريخ العصور الوسطى، كما أدت مزيفات أيرلند Ireland forgeries في مسرحيات شكسبير والوثائق المتعلقة به إلى مزيد من البحث حول شكسبير وتاريخ المسرح الأليزابيثي. وقد أدت مناقشة تشاترتون، وتوماس وارتون Thomas Warton، وتوماس ترويت Thomas Tyrwhitt وإدموند مالون Edwond Malone إلى الوصول إلى دلائل أدبية من شأنها أن تثبت أن قصائد رولي Rawley Poems ما هي إلا مزيفات حديثة. وبعد جيلين من ذلك أوضح و. و سكيت W.W Skeat الذي قام بدراسة منهجية لقواعد اللغة الإنجليزية في العصر الوسيط ـ إختراق هذه المزيفات لأبسط التقاليد اللغوية مما كان من شأنه أن يؤدي إلى كشف أسرع وأشمل لهذا التزييف.

وقد تمكن إدموند مالون من إجتثات مزيفات الأخوين أيرلند Irelands عن شكسبير، ومع ذلك فقد كان لهذه المزيفات من دافع عنها عن حسن ظن (مثل شالمرز Chalmers ـ وهو على قدر كبير من العلم) من قوم كان لهم

بعض الشأن في تاريخ دراسة شكسبير.

وقد دفع هذا الشك في التزييف الباحثين إلى تدعيم البراهين حول التاريخ التقليدي، وصحة الإسناد، ومن ثم تجاوزوا مجرد قبول ما هو متعارف عليه، إلى تقديم الحجة الصريحة: مثلاً، في حالة هروسويزا Hroswitha الراهبة الألمانية في القرن العاشر التي كان يظن أحياناً أن مسرحياتها إنما هي من تزييف كونراد سيلتز Conrad Celtes من كتاب عصر النهضة (القرن الخامس عشر) الألمان، أو حالة العمل الفني الروسي المسمى Slovo o polku Igoreve الذي ينسب عادة للقرن الثاني عشر، والذي قدمت الحجج حديثاً على أنه تزييف جاء في أواخر القرن الثامن عشر. وفي بوهيميا كانت مسألة تزييف مخطوطين نسبتا للقرون الوسطى هي Zelená hora و Králové dvur موضوع أزمة سياسية حامية الوطيس في الثمانينات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠). وجاءت الشهرة الشعبية لرئيس تشيكسلوفاكيا، توماس مازاريك، جزئياً نتيجة لهذه المساجلات التي بدأت لغوية ثم إتسعت لتصبح مناظرة بين الصدق العلمي، وخداع النفس الرومانسي.

وقد تدخل في هذه المسائل المتعلقة بصحة الإسناد، والتأليف، مشاكل معقدة خاصة بالبراهين القانونية، كما يتطلب الأمر الرجوع إلى عدد من العلوم المتخصصة مثل فن الطباعة، والببليوجرافيا، واللغويات والتاريخ. وليس أشهر في قضايا التزييف الأخيرة - من إدانة ت.ج وايز T.J. Wise الذي زيف حوالي ستة وثمانين ملزمة ترجع للقرن التاسع عشر. وقد شملت أبحاث كارتر Carter وبولارد Pollard التفتيشية دراسة أختام المياه watermarks، ووسائل دور الطباعة مثل طرق التحبير، وإستخدام أنواع معينة من الورق، وأحجام حروف الطباعة وما شابه. (ومع هذا فإن الآثار الأدبية المباشرة لكثير من المسائل طفيفة: فإن تزييفات مستر وايز - الذي لم يختلق نصاً - إنما تهم أكثر جامع الكتب.)

وينبغي ألا ننسى أن إثبات تاريخ آخر لكتابة النص، لا يعني أن ننفض

أيدينا من عملية نقد النص. فقصائد تشاترتون ليست أسوأ ولا أحسن لكونها كتبت في القرن الثامن عشر، وهي نقطة طالما نسيها الناقمون على الناحية الأخلاقية، فحكموا بالإندثار على ذلك العمل الذي ثبت أنه من إنتاج قرن متأخر.

إن المشاكل التي عولجت في هذا الفصل هي في الواقع المشاكل الوحيدة التي تناقشها الكتب المتداولة في مناهج البحث مثل كتب موريز Morize ورادلر Rudler ـ وهي المناهج التي تقوم بالتدريب عليها معاهد الدراسات العليا الأمريكية. ومع ذلك، ومهما كانت أهميتها، فينبغي أن ندرك أن هذه الأنماط من الدراسة إنما تضع الأسس للتحليل الفعلي والتفسير. وكذلك الشرح المسبب للأدب فحسب. وتبرير هذه المناهج إنما يكون في الإستخدام الذي توظف نتائجها فيه.

الباب الثالث
المدخل الخارجي لدراسة الأدب

- مقدمة
- الفصل السابع : الأدب والسيرة
- الفصل الثامن : الأدب وعلم النفس
- الفصل التاسع : الأدب والمجتمع
- الفصل العاشر : الأدب والفكر
- الفصل الحادي عشر : الأدب والفنون الأخرى

مقدمة

تشغل المناهج المزدهرة والمنتشرة في دراسة الأدب نفسها بدراسة موطنه، وبيئته، ومسبباته الخارجية. وهذه المناهج الخارجية لا تقتصر على دراسة الماضي، بل أنها تنطبق أيضاً على دراسة الأدب المعاصر. ومن ثم فإن كلمة «تاريخية» ينبغي أن يحتفظ بها لوصف تلك الدراسة الأدبية التي تركز على تطور الأدب في الزمن، وبالتالي على مشكلة التاريخ. ورغم أن الدراسة «الخارجية» للأدب قد تقتصر على محاولة تفسير الأدب في ضوء إطاره الإجتماعي، وسوابقه، إلا أن هذه الدراسة في معظم الحالات تصبح تفسيراً «تعليلياً، على زعم أنها تفسر وجود الأدب، وتشرحه، ثم تنزل به إلى مصادره (أكذوبة المصادر «the fallacy of origins»). ولا يستطيع إنسان أن ينكر أن كثيراً من الضوء قد ألقي على الأدب عن طريق المعرفة الكاملة للظروف التي أنتج في خلالها، والقيمة الوصفية لهذه الدراسة أمر يبدو أنه لا منازع فيه. ومع ذلك فإنه من الواضح أن الدراسة التعليلية لا يمكن أن تحل مشاكل الوصف، والتحليل والتقويم بالنسبة لموضوع كالعمل الأدبي الفني. إن السبب والنتيجة هنا لا يطردان. أي أن العمل الفني ـ وهو النتيجة الملموسة لهذه المسببات الخارجية ـ دائماً لا يمكن التكهن به.

وقد يمكن القول أن التاريخ بأكمله، والعوامل البيئية كلها تشكل العمل الفني، ولكن المشاكل الفعلية تبدأ حين نقوم ونقارن ونعزل العوامل الفردية التي يفترض أنها تحدد العمل الفني. ويحاول معظم الدارسين استخلاص سلسلة محددة من الأفعال والمبتكرات الإنسانية، وينسبون إليها فقط التأثير الأساسي المكون للعمل الأدبي ـ وعلى هذا فهنالك مجموعة تعتبر أن الأدب أساساً هو إنتاج خالق مفرد، وترتب على ذلك أن الأدب ينبغي دراسته أساساً من خلال السيرة

والتكوين النفسي للكاتب. وهناك فريق آخر بحث عن العوامل الأساسية التي تحدد الخلق الأدبي في حياة الإنسان العامة ـ في الظروف الاقتصادية، والإجتماعية والسياسية، يتصل بهذا فريق آخر يعلل الأدب على أساس ارتباطه بما أنتجه العقل البشري على مستوى الجماعة، مثل تاريخ الفكر واللاهوت، والفنون الأخرى. وأخيراً هناك مجموعة من الدارسين ترى الأدب على ضوء الروح المتغلغلة في العصر Zeitgeist، الجو العقلي والمناخ الفكري، قوة موحدة مشتقة غالباً من صفات الفنون الأخرى.

ويتباين دعاة هذه الدراسة الخارجية في الصرامة التي يطبقون بها مناهجهم الحتمية السببية، ومن ثم فيما يزعمون لهذه المناهج من نجاح. وعادة ما يكون دعاة التعليل الإجتماعي أشد إيماناً بالحتمية. ويمكن تفسير هذه الراديكالية بولائهم الفلسفي لوضعية القرن التاسع عشر وعلمه، ولكن ينبغي ألا ينسى المرء أن المتبنين المثاليين لمبدأ Geistesgeschichte روح التاريخ»، الذين يرتبطون فلسفياً بمذهب هيجل Hegel أو بأشكال أخرى من الفكر الروماني، هم أيضاً حتميون متناهون، بل إنهم قدريون على نحو ما.

وهناك عديد من الدارسين الذين يتبعون هذه المناهج ممن يحملونها أهدافاً أكثر تواضعاً. فهم سيحاولون إثبات درجة ما من الترابط بين العمل الفني وبين إطاره البيئي والأعمال الفنية الأخرى التي سبقته، وسيتراءى لهم أن هذه المعرفة ستؤدي إلى درجة من الاستفادة، وإن كان المغزى الدقيق لهذا الترابط سيفوتهم كلية. ويبدو أن هؤلاء الدارسين المتواضعين هم أكثر تعقلاً، إذ من المؤكد أن التفسير التعليلي منهج مبالغ في قيمته بالنسبة لدراسة الأدب، ومن المؤكد أيضاً أن هذا المنهج لا يحل المشاكل الخاصة بالتحليل والتقويم. ويفضل من المناهج العملية المختلفة، ذلك المنهج الذي يقوم على تفسير العمل الفني بمقتضى إطاره البيئي الكامل، حيث من الواضح استحالة النزول بالأدب عند تأثير مسبب واحد فحسب. ونحن ندرك ـ دون حاجة إلى تأكيد المفهومات الخاصة «لروح التاريخ Geistesgeschichte الألمانية ـ أن مثل هذا التفسير القائم على اندماج كل

العوامل يوضح النقد الهام الذي يوجه إلى المناهج الأخرى المتداولة. وما سيأتي هو محاولة لموازنة أهمية هذه العوامل المتباينة، ونقد مختلف المناهج من حيث إتصالها بدراسة يمكن آن توصف بأنها ادبية أساساً أو محورها العمل ذاته Ergocentric».

الفصل السابع
الأدب والسيرة

إن أوضح مسبب للعمل الفني هو خالقه، الكاتب، ومن ثم كان تفسير الأدب في ضوء شخصية الكاتب وحياته، أقدم أساليب الدراسة الأدبية وأكثرها رسوخاً.

ويمكن الحكم على السيرة بالنسبة للضوء الذي تلقيه على الإنتاج الفعلي للشعر، ومع ذلك فإننا نستطيع طبعاً أن ندافع عنها ونبررها كدارسة للرجل العبقري: لتطوره الأخلاقي، والعقلي، والعاطفي - وهي دراسة لها أهمية في ذاتها. وأخيراً يمكن أن نأخذ السيرة على أنها تتيح المواد للدراسة المنهجية لسيكولوجية الشاعر وعملية إنتاج الشعر.

يجب التمييز الدقيق بين هذه الإتجاهات الثلاثة. فالإتجاه الأول فقط ينطبق انطباقاً مباشراً على فكرتنا عن «الدراسة الأدبية» - وهو الإتجاه القائل بأن السيرة إنما تفسر الإنتاج الفعلي للشعر، وتلقي الضوء عليه. أما وجهة النظر الثانية، التي تدافع عن الأهمية الذاتية للسيرة، فهي تنقل مركز الإنتباه إلى الشخصية الإنسانية. والإتجاه الثالث يعتبر السيرة مادة لعلم حالي أو لعلم مستقبلي، وهو سيكولوجية الإبداع الفني.

والسيرة نوع أدبي قديم، فهي:

أولاً: من الناحية الزمنية والمنطقية - جزء من التاريخ. إذ السيرة لا تفرق من حيث المنهج بين رجل السياسة، والقائد، والمهندس، والمحامي، أو الرجل المغمور. وكان كولريدج Coleridge على حق حين قال أن أية حياة - مهما تناهت في الضآلة - يمكن أن تثير الاهتمام إذا رويت في صدق. فالشاعر - من وجهة نظر

كاتب السيرة ـ ما هو إلا رجل آخر يعاد تركيب تطوره الأخلاقي والعقلي، وحياته الخارجية والعاطفية، ويمكن تقويمها بمقتضى مستويات عادة ما تكون مأخوذة من نظام أخلاقي أو سلوكي معين. وقد تبدو كتاباته كمجرد حقائق متعلقة بالنشر، كحوادث مثل التي تحدث في حياة أي رجل نشط. وإذا أخذت المسألة من هذه الناحية، فإن مشاكل كاتب السيرة هي ببساطة تلك التي تواجه المؤرخ. إذ عليه أن يستقرىء الوثائق، والخطابات، وأقوال شهود العين، والذكريات، وما ذكره الكاتب عن نفسه، وأن يفصل في المسائل الخاصة بصحة البيانات، وبمصداقية الشهود وما إلى ذلك. فهو إذ يتناول السيرة، يواجه مشاكل خاصة بالترتيب الزمني والإختيار، والتلطف أو الصراحة. والدراسات الواسعة التي تمت حول السيرة كنوع تتناول مثل هذه المسائل، وهي مسائل ليست على أية حال أدبية خالصة. وقد تنوه نبذة تاريخية عن سير الشعراء الإنجليز عن الأنواع المختلفة للسيرة، والمشاكل الرئيسية التي واجهها كتابها.

لقد كانت السيرة ـ في إنجلترا على الأقل ـ أقدم أشكال الدراسة الأدبية وأكثرها ثباتاً واستمراراً. فقد جمع ليلالند Leland وبال Bale كشوفاً تضم سير وكتب المؤلفين في القرن السادس عشر، وقد كانت مجموعة السير هي الشكل المألوف للتاريخ الأدبي الإنجليزي قبل كتاب جونسون Johnson «سير الشعراء Lives of the Poets بوقت طويل. واستمرت حتى كتاب مورلي Morley «رجال الأدب الإنجليز «English Men of Letters». وفي القرن السابع عشر كتب والتون Walton سيرتي الشاعرين دان John Donne وهربرت George Herbert معالجاً إياهما على أنهما قديسان أنجليكان. وفي القرن الثامن عشر استقرت أنماط متعددة من كتابة السيرة. ويعد كتاب بوزويل Boswell عن حياة جونسون Johnson أشهر ممثل للصورة الأدبية التي تحاول ـ عن حياة جونسون Johnson أشهر ممثل للصورة الأدبية التي تحاول ـ عن طريق جمع الأقاصيص والطرف ـ إعادة خلق شخصية عقلية وأخلاقية. وهناك نوع آخر من السيرة يتمثل في كتاب إدموند مالون Edmond Malone عن حياة درايدن Dryden ١٨٥٠ م، الذي يعتمد على العرض الدراسي والتثبت، وفحص الوثائق التي تفيد حقائق خارجية. ولم تبدأ إلا في

القرن التاسع عشر محاولة كتابة سيرة الكاتب في ضوء خلفيته الاجتماعية والأدبية. ومن الأمثلة الأولى على ذلك كتاب وليام جودوين William Godwin عن حياة تشوسر Chaucer (١٨٠٣) المليء بالحشو، وكتاب سكوت Scott عن درايدن Dryden (١٨٠٨) وهو يشتق حقائقه من كتاب مالون، وكذا كتاب ناثان دريك Nathan Drake عن شكسبير (١٨١٧). ووصل هذا النوع إلى ذروته في كتاب ماسون Masson «عن حياة ميلتون» Life of Milton (١٨٥٩ - ١٨٨٠)، وهو كتاب يضم كل التاريخ الاجتماعي والسياسي للعصر. ولكن كثيراً من كتب «السيرة والعصر Life and Times» في العصر الفيكتوري تتشابه في الغرض، وإن كانت لا تصل إلى كتاب ماسون من حيث الحجم والشطط.

ويظهر نمط آخر من السيرة. حين تبذل عن قصد محاولات تتبع التطور الأخلاقي للكاتب وتكامله. وكتاب دودن Dowden عن حياة شكسبير Life of Shakeseae (١٨٧٥) هو إحدى المحاولات الأولى التي قد تصل إلى العشرين، ومنها أيضاً كتاب دودن نفسه عن شللي Shelley (١٨٨٦) وكتاب فرود Froude عن كارلايل Carlyle وهما مثلان أكثر نجاحاً. ومن السهل أن تتحول السيرة الأخلاقية إلى دراسة سيكولوجية أو تشخيصية أو تحليلية لشخصية الكاتب. وقد حدث هذا التحول حين أصبحت المستويات الأخلاقية في العصر الفيكتوري غير راقية، وحين اتجه الاهتمام إلى الطب النفسي (علم النفس العلاجي). ومنذ نجاح السير البارعة التي كتبها ليتون ستراتشي Lytton Strachey، كثيراً ما أجرى هذا «التحليل» بروح تهدف إلى إنزال الكتّاب الأول من المكانة الرفيعة التي استقرت لهم. ومع ذلك فإنه يمكن بالطبع إجراء السيرة في لهجة دفاع يُتعاطف فيها مع الكاتب، أو أن تكتب من وجهة موضوعية علمية بسيطة. ويعد كتاب كاربنتر Carpenter عن شللي Shelley، وسيرة بو Poe التي كتبها كراتشي Krutch وكتاب فان ويك بروكس Van Wyck Brooks المسمى (محنة مارك توين Ordeal of Mark Twain، تعد هذه الكتب أمثلة لاتجاه لا يمكن إنكار صدقه، رغم ما قد يساورنا من الشك نحو بعض الكتب المنفردة التي تغالي أحياناً كثيرة في تبسيط المركب.

ومهما يكن من شيء، فهناك سؤالان حول السيرة الأدبية لهما أهمية خاصة بالنسبة لموضوعنا. إلى أي حد يمكن تبرير استخدام كاتب السيرة لأعمال المؤلف كشواهد لتحقيق أغراضه؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار النتائج التي تتوصل إليها السيرة الأدبية ذات قيمة أو أهمية لتفهم الأعمال الأدبية ذاتها؟ وعادة ما يكون الجواب على هذين السؤالين بالإيجاب. فالكثرة الغالبة من كاتبي سيرة الشعراء يتخذون موقف الموافقة بالنسبة للسؤال الأول، حيث أن الشعراء يتيحون الكثير من الشواهد في أعمالهم التي يمكن أن تستغل في تأريخ حياتهم، وهي الشواهد التي قد تفتقد في حالة دراسة شخصيات تاريخية كثيرة قد تكون أكثر خطراً، ولكن هل هذا التفاؤل له ما يبرره؟.

ينبغي لنا أن نميز بين عصرين من عصور الإنسان، وبين حلين محتملين للمسألة. إذ أنه بالنسبة للأدب القديم ليس هناك وثائق خاصة يمكن أن يعتمد عليها مؤرخ السيرة. قد يكون لدينا فقط سلسلة من الوثائق العامة، وسجلات المواليد والزواج، والقضايا وما أشبه، ثم بعد ذلك الشواهد التي تستقي من أعمال الكاتب. وعلى سبيل المثال، يمكننا أن نتتبع بصعوبة تحركات شكسبير، وقد نعلم شيئاً عن أحواله المالية، ولكن ليس لدينا على الإطلاق أي شيء مما يتعلق بخطاباته، أو مذكراته، أو ذكريات خاصة عنه، إلا بعض الأحدوثات التي قد يتطرق الشك إلى صحتها. ولم يؤد المجهود الجبار الذي بذل في دراسة حياة شكسبير إلا إلى بضع نتائج ذات قيمة أدبية. وهي تدور حول الحقائق الخاصة بالترتيب الزمني لأعماله، وتوضيح وضع شكسبير الإجتماعي واتصالاته. ومن ثم توصل أولئك الذين حاولوا بناء سيرة شكسبير، وتطوره الأخلاقي والعاطفي إلى مجرد مجموعة من الحقائق التافهة، وذلك إذا اتخذوا الروح العلمية مثل مس سبرجون Spurgeon في دراستها للتصوير عند شكسبير، أما إذا استقرؤا المسرحيات والسونيتات بشكل غير مسئول، فإنهم ينتهون إلى سير رومانسية مثل جورج براندس George Brandes، أو فرانك هاريس Frank Harris. والغرض الذي بنيت عليه كل هذه المحاولات خاطىء في أساسه (وهو الغرض الذي بدأ ببضع إشارات Hazlitt وشلجل Schlegel ثم أخذه دودن Dowden في شيء من

الحرص). إن المرء لا يستطيع أن يبني استنتاجات صادقة حول حياة الكاتب من مجرد أقوال خيالية، وخاصة تلك التي تجيء على ألسنة الشخوص في المسرحيات، وللإنسان أن يشك جاداً حتى في الرأي التقليدي القائل بأن شكسبير مر بفترة يأس، وهي التي كتب فيها مآسيه وهزلياته المريرة، وانتهى إلى نوع من الصفاء والاستقرار النفسي في مسرحية «العاصفة» The Tempest. إذ ليس هناك ما يدل على أن الكاتب يكون سوداوي المزاج حين يكتب المآسي، أو أنه يكتب الهزليات حين يكون راضياً في الحياة. وليس هناك ببساطة أي برهان على آلام شكسبير. ولا يمكن أن تسند إليه مسئولية آراء تيمون Timon أو ماكبثMacbeth في الحياة، كما لا تسند إليه أيضاً آراء دول تيرشيت Doll Tearsheet أو إياجو Iago وليس هناك ما يدعو للإعتقاد بأن برسبرو Prospero يتحدث بإسم شكسبير: لا يمكن أن يسند للكتاب أفكار أبطالهم وأحاسيسهم وآراءهم وفضائلهم ورذائلهم. ولا ينطبق هذا على أبطال المسرحيات أو القصص فحسب، بل إنه ينطبق أيضاً على «أنا» التي تتحدث في القصيدة الغنائية. إذ ليست العلاقة بين حياة الكاتب الخاصة، وبين أعماله مجرد علاقة السبب بالنتيجة في بساطتها.

ومع ذلك فإن المدافعين عن أسلوب البيوجرافيا سيعترضون على هذه الآراء. سيقولون إن الظروف قد تغيرت منذ وقت شكسبير. وقد أصبحت الشواهد البيوجرافية كثيرة بالنسبة لكثير من الشعراء، إذ قد ازداد إحساس الشعراء بذاتيتهم، ورأوا أنهم سيخلدون إلى الأحقاب التالية (مثل ميلتون Milton، وبوب Pope وجوته Goethe ووردزورث Wordsworth وبايرون Byron)، ومن ثم فقد كتبوا عن أنفسهم كما اجتذبوا انتباه معاصريهم، الإتجاه البيوجرافي يبدو الآن أيسر، إذ يمكننا المطابقة بين حياة الشاعر وأعماله. والحقيقة أن هذا الإتجاه يشجع بل إنه يُطلب من جانب الشاعر وخاصة الرومانتيكي، الذي يكتب عن نفسه، وعن أحاسيسه الداخلية، وحتى كما فعل بايرون Byron ـ إنه «يحمل موكب قلبه الدامي» متنقلاً بين أوروبا. ولم يتحدث هؤلاء الشعراء عن أنفسهم في الخطابات الخاصة، أو المذكرات، أو السير الذاتية فحسب، بل أيضاً في أكثر أحاديثهم رسمية. وقصيدة وردروث Wordsworth «المقدمة The Prelude»

هي سيرة ذاتية باعترافه. ويبدو أنه من الصعب ألا نعطي هذه التصريحات قيمتها الشكلية ـ وهي تصريحات لا تختلف أحياناً في مضمونها، أو حتى في نبرتها عن مراسلاتهم الخاصة ـ وذلك دون أن نفسر الشعر على أنه الشاعر ـ ذلك الشاعر ـ كما جاء في كلمة جوته الشهيرة ـ الذي رأى شعره على أنه «مقتطفات من اعتراف عظيم».

ومن المحتم أن نفرق بين نوعين من الشعراء «الموضوعي» و«الذاتي». بين شعراء مثل كيتس Keats و ت. س إليوت، الذين يؤكدون «القدرة السلبية» للشاعر، وانفتاحه على العالم، وأمحاء شخصيته المحددة، والنوع الآخر من الشاعر الذي يهدف إلى استعراض شخصيته، ورسم صورة ذاتية، أو أن يعترف، يعبر عن نفسه.

وقد عرفنا النوع الأول فقط على مدى أحقاب طويلة من التاريخ، تلك الأعمال الأدبية التي يضعف فيها التعبير الشخصي، وإن كانت قيمتها الجمالية كبيرة. ومن الأمثلة الأدبية على ذلك الأقصوصة الإيطالية novelle ورومانسيات الفروسية، وسونيتات عصر النهضة، والمسرحيات الأليزابيثية، والقصة الطبيعية ومعظم الشعر الشعبي.

وحتى بالنسبة للشاعر الموضوعي، لا ينبغي بل إنه لا يمكن أن نغفل الفارق بين العبارة الشخصية التي يسرد فيها الكاتب شيئاً عن حياته، وبين استخدام نفس المادة في عمل فني. فالعمل الفني يمثل وحدة تقوم على أساس مختلف، ولها صلة بالواقع مختلفة عن صلة كتاب يضم الذكريات، أو اليوميات، أو الخطاب، وقلب المنهج البيوجرافي يؤدي إلى أن تصبح أشد الوثائق المتصلة بحياة الكاتب خصوصية هي محور الدراسة، وكثيراً ما انسحب هذا أيضاً على الوثائق العارضة، بينما تفسر القصائد الفعلية في ضوء الوثائق، وترتب وفق ميزان منفصل تماماً عن الميزان الذي يقدمه الحكم النقدي، وربما تناقض معه. ومن ثم فإن براندس Brandes يستهين بماكبث Macbeth على أنها غير ذات بال لأنها بعيدة الارتباط بما يعتبره هو شخصية شكسبير، وكذلك كنجزمل Kingsmill يعيب قصيدة أرنولد Arnold المسماة «سهراب ورستم Sohrab and Rustum».

وإذا ضم العمل الفني عناصر مؤكدة الصلة بحياة الكاتب الشخصية، فإن هذه العناصر تكون قد صبغت وتشكلت داخل العمل بحيث تفقد مغزاها الشخصي، وتصبح مجرد مادة إنسانية عامة، وتتكامل مع عناصر العمل الفني. وقد بين رامون فرنانديز Ramon Fernandes هذه الناحية بطريقة مقنعة في دراسة لستندال Stendhal. كما أوضح ج. و. مايز G.،W. Meyer إلى أي حد تختلف قصيدة «المقدمة The Prelude التي اعتبر وردزورث Wordsworth أنها سيرته الذاتية ـ عن واقع حياة وردزردث في الفترة التي تغطيها القصيدة.

ومن الواضح خطأ المبدأ القائل بأن الفن ببساطة هو تعبير عن النفس، أو تدوين للأحاسيس والخبرات الشخصية. وحتى لو كانت هناك رابطة وثيقة بين العمل الفني وحياة الكاتب، فينبغي ألا يفهم من هذا أن العمل الفني ما هو إلا نسخة من الحياة. فالإتجاه البيوجرافي يتناسى أن العمل الفني ليس مجرد تجسيد للخبرة، بل إنه دائماً آخر عمل فني في سلسلة من الأعمال الفنية فهو إما مسرحية، أو قصة، أو قصيدة حُددت ـ على قدر ما يكون التحديد ـ بالتقاليد والعرف الأدبي. والواقع أن الإتجاه البيوجرافي يطمس الفهم السليم للعملية الأدبية، أي أنه يخل بنظام التقليد الأدبي ليحل محله دورة الحياة لفرد ما، كما إن الاتجاه البيوجرافي يتجاهل أيضاً بعض الحقائق السيكولوجية البسيطة. فقد يجسد العمل الفني «حلم» الكاتب أكثر مما يجسد حياته الواقعية، أو قد يكون «القناع» أو «الذات الضد anti - self» التي تختفي وراءها شخصيته الحقيقية، أو قد يكون صورة للحياة التي ينزع الكاتب بعيداً عنها. أضف إلى هذا، أنه لا ينبغي ألا ننسى أن الفنان في أداء فنه قد «يخبر» الحياة بطريقة مخالفة؛ إذ ترصد الخبرات الفعلية بهدف استخدامها في الأدب، وتأتي وقد سبق أن تشكلت جزئياً بالتقاليد والمعطيات الفنية.

ينبغي أن ننتهي إلى أن التفسير البيوجرافي، واستخدام كل عمل فني يحتاج إلى تمحيص دقيق وفحص في كل حالة، إذ أن العمل الفني ليس وثيقة لكتابة السيرة. وينبغي أن نتشكك في كتاب مس وايد Miss Wade عن «حياة تراهرن Life of Traherne الذي يأخذ كل جملة في شعره على أنها مطابقة حرفياً

لسيرته، وكذلك في الكتب الكثيرة حول حياة الأخوات برونتي Brontes التي تجتزىء فقرات بأكملها من قصصهن مثل جين إير Jane Eyre وفيليت Villette. فهناك كتاب فرجينيامور Virginia Moore المسمى «The Life and Eager Death of Emily Brontë»، وقد وجدت الكاتبة أن إميلي لا بد أنها مارست عواطف هيثكلف Heatheliff الهوجاء، بينما هناك آخرون يرون أن الكتاب لا يمكن أن يكون من إنتاج امرأة، وأن باتريك Patrick أخا أميلي لا بد أن يكون الكاتب الحقيقي. وقد كان هذا هو نوع الجدل الذي قاد البعض ليقول أن شكسبير لا بد أنه زار إيطاليا، أو أنه كان محامياً، وجندياً، ومدرساً، ومزارعاً. وقد جاءت الين ترى Ellen Terry بالرد الساحق على هذا كله حين قالت إنه على نفس الأسس، لا بد أن شكسبير كان امرأة.

ولكن قد يقال إن هذه الأمثلة الدالة على التعالم الساذج لا تحل مشكلة شخصية الكاتب في الأدب. فنحن نقرأ دانتي Dante أو جوته Goethe أو تولستوي Tolstoy وندرك أن هناك شخصاً وراء هذه الأعمال. وليس من شك في أن هناك تشابهاً في السمات بين أعمال الكاتب الواحد. ومع ذلك فيمكن أن نسأل: أليس من المستحسن أن نفرق تماماً بين الشخصية الفعلية للكاتب وبين العمل الفني، الذي يمكن أن يوصف مجازاً فقط بأنه «شخصي»؟ إن هناك صفة «ميلتونية Miltonic» أو «كيتسية Keatsian في أعمال ميلتون Milton وكيتس Keats، ولكن هذه الصفة إنما تحدد على أساس الأعمال نفسها، ولا يمكن التحقق منها بناء على الشواهد البيوجرافية فحسب. فنحن ندرك ما هو «فرجيلي Virgilian» أو ما هو «شكسبيري» دون معرفة محددة حقيقية بسيرة هذين الشاعرين الكبيرين.

ومع ذلك فهناك روابط، وتواز، وتشابه غير مباشر، ومرايا عاكسة. فقد يكون عمل الشاعر قناعاً، تقليداً شخصياً، ولكنه كثيراً ما يكون تقليداً لخبراته الخاصة، لحياته الشخصية. فإذا أخذنا بهذه التمييزات فتصبح هناك جدوى من الدراسة البيوجرافية. فهي أولاً ذات قيمة وصفية، إذ تشرح كثيراً من الإشارات، بل حتى الكلمات في عمل المؤلف. كذلك يساعد الإطار البيوجرافي في دراسة

أوضح لمشاكل التطور في تاريخ الأدب ـ ألا وهو النمو، والنضج، والإضمحلال المحتمل لفن الكاتب. والسيرة تجمع المواد المتعلقة بمسائل التاريخ الأدبي الأخرى، مثل قراءات الشاعر، واختلاطه الشخصي برجال الأدب، وأسفاره، والبيئة والمدن التي رآها وعاش فيها: وكل هذه مسائل تلقي الضوء على تاريخ الأدب، أي على التقليد الأدبي الذي ينتمي إليه الشاعر، والمؤثرات التي شكلت فنه، والمواد التي أخذ عنها.

ومهما كانت أهمية السيرة في هذه النواحي، فإنه مّن الخطر أن نسند إليها أهمية نقدية حقيقية. فما من شاهد بيوجرافي يمكن أن يغير أو يؤثر في تقديرنا النقدي. ومعيار الصدق Sincerity الذي يكثر إعلانه يصبح خاطئاً تماماً إذا كان يعني به الحكم على الأدب بمقتضى مطابقته لسيرة الكاتب، وتوافقه مع خبرة الكاتب أو إحساساته، كما تؤدي إليها الشواهد الخارجية. ولا يزيد أو ينقص من قيمة قصيدة بايرون Byron «وداعاً Fare thee well» أنها تشخص علاقة الشاعر الفعلية بزوجته، كما إنه ليس مما يؤسف له كما يعتقد بول إلمرمور Paul Elmer More أن المخطوطة لا تحمل أثراً للدموع التي تساقطت عليها (طبقاً لما جاء في «مذكرات Memoranda» لتوماس مور Thomas Moore).

فالقصيدة دائمة الوجود، أما الدموع ذرفت أو لم تذرف، أي العاطفة الشخصية ـ فقد ذهبت، ولا يمكن استحداثها مرة ثانية بل أنه لا ضرورة لذلك..

الفصل الثامن
الأدب وعلم النفس

قد نعني «بسيكولوجية الأدب» دراسة الكاتب كنمط أو كفرد، أو دراسة عملية الخلق، أو دراسة الأنماط والقوانين السيكولوجية داخل الأعمال الأدبية، أو ـ أخيراً ـ دراسة الآثار التي يتركها الأدب لدى قرائه (سيكولوجية المستمع). أما الحالة الأخيرة فستأتي دراستها تحت عنوان «الأدب والمجتمع». وسنتناول الحالات الثلاث الأولى كلاً في دورها. وربما كانت الحالة الثالثة فقط هي بالتحديد التي تنتمي إلى الدراسة الأدبية. أما الحالتان الأولى والثانية فهما تفريعات من سيكولوجية الفن. ورغم أنهما يفيدان أحياناً كمدخلين تربويين جذابين في دراسة الأدب، إلا أنه ينبغي أن نتحاشى أية محاولة لتقويم الأعمال الأدبية على أساس أصولها (أكذوبة الأصول The genetic fallacy).

كانت طبيعة العبقرية الأدبية دائماً محل تأمل، وكان ينظر إليها حتى منذ عهد الإغريق ـ على أنها ذات صلة «بالجنون» (الذي يفسر على أنه يتفاوت ما بين العصابية إلى المرض النفسي) فالشاعر بـه مسّ، فهو ليس على شاكلة الآخرين، إنه أقل منهم وأكبر في نفس الوقت، واللاوعي الذي يصدر عنه هو دون المعقول وفوقه معاً.

وهناك أيضاً فكرة قديمة ونابعة عن «موهبة» الشاعر على أنها تعويضية: فقد ذهبت ربة الشعر Muse بنظر ديمودوقوس Demodocos ولكن «منحته موهبة الغناء المحببة»(كما جاء في الأوديسا Odyssey) تايرسياس Tiresias الكفيف القدرة على التنبؤ. وبالطبع لا يرتبط العجز والموهبة معاً بهذه الصورة المباشرة دائماً. كما إن المرض أو التشوه قد يكون سيكولوجياً أو إجتماعياً بدلاً من كونه بدنياً.

فقد كان بوب Pope أحدب قزماً، وكان بايرون Byron مفلطح القدم، وكان بروست Proust مصاباً بالربو عصبياً من سلالة يهودية، وكان كيتس أقصر من الرجال الآخرين، بينما كان توماس وولف Thomas Wolfe أطول منهم بكثير. وصعوبة هذه النظرية إنما تقع في بساطتها. إذ يمكن أن يعزى أي نجاح بعد أن يتحقق إلى دافع تعويضي. لأن كل إنسان لديه من جوانب النقص ما يمكن أن يكون بمثابة الحوافز. ولا محل للثقة ـ يقينياً ـ في الرأي المنتشر القائل بأن العصابية ـ و «التعويض عنها» ـ تميز الفنانين من العلماء وغيرهم من «أصحاب التأمل». فالتمييز الواضح هو أن الكتاب غالباً ما يوثقون حالاتهم، فيحولون أمراضهم إلى مواد لموضوعاتهم.

والأسئلة الأساسية هي: إذا كان الكاتب عصابياً، فهل عُصابه يكوّن موضوعاته، أم يكوّن دوافعها فقط؟. وإذا كانت الإجابة بالإيجاب عن الشق الثاني من السؤال فإن الكاتب لا يختلف إذن عن المتأملين الآخرين. أما السؤال الثاني فهو: إذا كان الكاتب عصابياً neurotic في موضوعاته (وكافكا Kafka بالتأكيد كذلك) فكيف إذن تكون أعماله مفهومة لقرائه؟ لا بد أن يتجاوز عمل الكاتب مجرد تسجيل تاريخ حالة. إنه يعالج إما نمطاً كلياً (كما يفعل الكاتب الروسي دستويفسكي Dostoevsky في قصته «الأخوة كارامازوف Brothers Karamazov) أو يعالج نموذج «الشخصية العصابية» السائد في عصرنا

وفكرة فرويد Freud عن الكاتب ليست مستقرة تماماً. فهو ككثير من زملائه الأوروبيين، وبخاصة يونج Karl Jung ذو ثقافة عامة رفيعة، ولديه إحترام النمساوي المثقف لروائع الأدب، وللأدب الألماني الكلاسيكي. ثم إنه إكتشف أيضاً في الأدب كثيراً من البصائر النافذة سابقة له ومؤيدة لنظره ـ في قصة دستويفسكي « الأ رة كارامازوف The Brother Karamazov» وفي هاملت Hamlet وفي كتاب «ابن أخي رامو Nephew of Rameau» لديدروت Diderot وكذلك في جوته Goethe ولكنه تصور المؤلف أيضاً كعصابي عتيد عصم نفسه من الإنهيار بالعمل الخلاق، وبهذا أيضاً يكون قد منع نفسه من الشفاء الكامل. يقول فرويد «إن الفنان هو في الأصل رجل انصرف عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتقبل ضرورة

التجاوز عن إشباع الغريزة في حالتها الفطرية، وهو بالتالي يطلق العنان لرغباته الغزلية الطموحة في حياة وهمية. ولكنه يجد سبيلاً للعودة عن عالم الوهم هذا إلى الواقع، إذ أنه بما له من المواهب الخاصة يشكل أوهامه هذه كأنها نوع جديد من الحقيقة، ويضفي عليها الناس المبررات باعتبارها إنعكاسات قيمة للحياة الواقعة. ومن ثم فإنه ـ عن طريق معين ـ يصبح البطل، الملك الخالق، الأثير الذي كان يرغب أن يكونه، دون اللجوء إلى الطريق الملتف الذي يؤدي إلى خلق تغييرات حقيقية في العالم الخارجي» أي أن الشاعر ما هو إلا حالم يقظة يكتسب رضاء المجتمع. بدلاً من أن يغير من شخصيته، يمد في أوهامه وينشرها على الناس.

مثل هذا العرض يشمل الفيلسوف والعالم إلى جانب الفنان، ومن ثم فهو أسلوب وضعي ينزل بالنشاط الفكري إلى مجرد الملاحظة والتسمية بدلاً من السلوك. ولا يأخذ في الإعتبار التأثير غير المباشر أو الضمني للنشاط الفكري، «وللتغيرات التي تحدث في العالم الخارجي» التي يحدثها قراء القصة أو الفلسفة، كما يفوته إدراك أن الخلق ذاته هو نوع من العمل يتم في العالم الخارجي، وأنه بينما يكتفي حالم اليقظة بأن يحلم بكتابة أحلامه، فإن ذلك الذي يقوم بالكتابة فعلاً مشغول بفعل يتم في الخارج، ويعمل على التواؤم مع المجتمع.

وقد تراجع معظم الكتاب عن اعتناق مذهب فرويد، أو عن استكمال ما بدأه البعض منهم من معالجة مبنية على التحليل النفسي. لم يرغب معظمهم في «الشفاء» أو «التوافق» إما لظنهم أنهم سيتوقفون عن الكتابة إذا توافقوا، أو لإعتقادهم أن التوافق المقترح سيكون مع سَوِيّة أو بيئة إجتماعية رفضوها باعتبارها نفعية بورجوازية ولهذا فقد قال أودن أنه ينبغي أن يكون الفنانون عصابيين بالقدر الذي يحتملونه. واتفق كثيرون مع الفروديين المرتدين مثل هورلي، وفروم Fromm وكاردنر Kardiner بأن مفاهيم فرويد للعصاب والسوية مأخوذ من المناخ الذي كان يسود فينا في مطلع القرن، وفي حاجة إلى تصويب في ضوء آراء ماركس والأنثروبولوجيين.

وتثير النظرية القائلة بأن الفن قائم على العصاب مسألة الخيال في علاقته بالعقيدة. هل الروائي نظير ليس فقط للصبي الواسع الخيال الذي «يروي الحكايات» ـ بمعنى أنه كان يعيد صياغة خبرته حتى تتفق مع لذته ورضاه ـ بل أيضاً للرجل الذي يعاني من الهلوسة، ويخلط بين عالم الحقيقة وعالم الوهم الذي يضم آماله ومخاوفه؟ بعض القصاص تحدثوا عن مشاهدتهم الواضحة لشخوص قصصهم والإستماع إليها، كما ذكروا أيضاً أن هؤلاء الشخوص أخذوا بزمام الأمر في القصة، منتهين بها إلى نهاية تختلف عما خطط له القصاص نفسه أول الأمر. وليس بين الأمثلة التي ضربها السيكولوجيون من يشير إلى الإتهام بالهلوسة. وقد يكون لدى بعض القصاصين القدرة ـ التي تشيع في الطفولة وتندر بعد ذلك ـ على خلق الصور التشكيلية eidetic imagery (وهي ليست صوراً تنبؤية أو صوراً من الذاكرة وإنما هي صور مرئية حسية في طبيعتها) وفي تقدير إريك جنيس Erich Jaensch أن هذه القدرة تدل على التكامل الخاص عند الفنان بين المدرك المرئي والمدرك الذهني. لقد احتفظ بخاصية قديمة من خواص الجنس البشري وعمل علي تنميتها. إنه يشعر بأفكاره، بل إنه يراها.

وهناك خاصية أخرى عادة تنتسب للأديب ـ وبخاصة الشاعر وهي السينثيا synaesthesia، ربط المدركات الحسية الواردة عن حسين أو أكثر، وغالباً بين السمع والبصر (السمع الملون: مثلاً: المزمار الأحمر) ومن الناحية الفسيولوجية يبدو أنها خاصية متخلفة عن جهاز حسي سابق غير مميز نوعاً ما، مثلها في ذلك مثل عمى الألوان الذي يخلط بين الأحمر والأخضر ولكن السنسثيا synaesthesia تكتيك أدبي، صورة من صور الترجمة المجازية، أسلوب في التعبير عن إتجاه ميتافيزيقي جمالي نحو الحياة، وقد كان هذا التعبير وذلك الإتجاه ـ تاريخياً ـ مميزاً لعصر الباروك والعصر الرومانتيكي، وبالتالي لم يجد إقبالاً في العصور العقلانية التي كانت تفضل «الواضح والمحدد» على «الترادف» والتناظر، والتوحد (الإندماج). كان ت. س اليوت T. S. Eliot يدعو منذ كتاباته النقدية الأولى إلى نظرة شاملة للشاعر على أنه يستعيد ـ أو بالأحرى يستبقي دون أي تغيير ـ جذوره في جنسه البشري، وأنه يظل على صلة مفتوحة بطفولته هو

وبطفولة الجنس البشري أثناء سعيه قدماً نحول المستقبل. كتب عام ١٩١٨ يقول «إن الفنان أكثر بدائية ـ كما إنه أكثر مدنية من معاصريه». وفي عام ١٩٣٢ عاد إلى نفس الفكرة متحدثاً عن «الخيال السمعي»، وكذلك عن صور الشاعر المرئية، وبخاصة تلك الصور المتكررة التي قد يكون لها قيمة رمزية، وإن كنا لا نستطيع تحديد ما ترمز إليه، إذ أنها أصبحت تمثل أعماق الشعور التي لا يمكن لنا أن ننفذ خلالها. ويشير إليوت بالثناء إلى دراسات كاييه Cailliet وبيديه Bede حول العلاقة بين الحركة الرمزية والنفس البدائية ملخصاً ذلك بأن «العقلية ما قبل المنطقية تبقى في الإنسان المتمدن ولكن لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال الشاعر».

ليس من الصعب أن نتبين في هذه تأثير كارل يونج Carl Jung وترديد المقولة بأن تحت «اللاشعور» الفردي ـ وهو مخلفات ماضينا المنبتة، وخاصة في غلومتنا وطفولتنا ـ يقع «اللاشعور الجماعي» ـ وهو الذاكرة المقطوعة لماضينا في الجنس البشري، بل حتى فيما قبل البشرية.

وكارل يونج له نظام أنماط سيكولوجية مركب يتضمن أن «المنبسط» extrovert «والمنطوي» introvert يضمان تحتهما أربعة أنماط مرتبة على أساس سيطرة أي من عنصر التفكير والشعور والإستبطان والحس، وهو لا يخضع كل الكتاب ـ كما قد يتوقع المرء ـ لتصنيف «المستبطن ـ المنطوي»، أو بشكل أعم في تصنيف «المنطوي». ويتحفظ خشية التبسيط بقوله أن بعض الكتاب يكشفون نمطهم من خلال عملهم الخلاق، بينما يكشف البعض الآخر النمط المضاد، أو المكمل.

ينبغي أن نقر بأن الإنسان الكاتب Homo Scriptor ليس نمطاً واحداً متفرداً. فإذا ابتدعنا مزيجاً رومانتيكياً من كولريدج Coleridge وشللي Shelley، وبودلير Baudelaire وبو Poe، فإنه ينبغي أن ندرك بالإضافة إلى هذا وجود راسين Racine وميلتون Milton وجوته Goethe أو جين أوستن Austen وأنتوني ترولوب Anthony Trollope. وقد نبدأ بالتفرقة بين الشعراء الغنائيين والرومانتيكيين، وبين شعراء

المسرح والملحمة، والمناظرين لهم جزئياً وهم كتاب القصة. وقد فصل كرتشمر Kretschmer وهو من الألمان المعنيين بالأنماط ـ بين الشعراء الذين هم(نحاف البيئة معرضون للفصامleptosomatic) والقصاصين (الذين هم ربعة القوام pyknic من ناحية البنية، ومكتئبون من حيث المزاج). ولا شك أن هناك إزدواجاً نمطياً يضم الشاعر «الذي به جنة» أي الشاعر التلقائي الذي به مس أو المتنبىء، كما يضم الشاعر «الصانع» وهو أولاً محترف مدرب ماهر مسئول. وهذا التمييز له جزئياً أصل تاريخي: فالشاعر ذو المس هو الشاعر البدائي حكيم القبيلة، ثم هو الشاعر الرومانتيكي، التعبيريَ، السرْيالي كما يقال. أما الشعراء المحترفون الذين دربوا في مدارس الشعراء المرتلين في أيرلندا وأيسلندا، وشعراء عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة، فهم الشعراء «الصناع». وينبغي ألا يفهم أن هناك خطاً فاصلاً بين هذين النمطين من الشعراء، بل إنهما قطبان لمحور واحد. وفي حالة الكتاب العظام مثل ميلتون Milton وپو Poe، وجيمس James وإليوت Eliot وأيضاً شكسبير Shakespeare ودستويفسكي Dostoevsky ينبغي أن ندرك أن الكاتب صانع، وممسوس في آن معاً، يجمع بين رؤية مستلهمة للحياة وبين اهتمام واع ودقيق بالصورة التي تقدم بها هذه الرؤية.

ولعل أكثر أنواع الإستقطاب الحديثة هو ما قدمه نيتشه Nietzsche في كتابه «مولد التراجيديا The Birth of Tragedy» ١٨٧٢، بين أبولو Apollo وديونيسس Dionysus إلهي الفن عند الإغريق، وبين نوعي الفن وعملياته التي يمثلانها: فن النحت والموسيقى، والحالات النفسية من حلم ونشوة. وهذه ترادف تقريباً «الصانع» الكلاسيكي، و «الممسوس» الرومانتيكي (أو الشاعر البصير Poeta Vates).

ولا بد أن عالم النفس الفرنسي ريبو Ribot يدين لنيتشة بالأساس الذي بنى عليه تصنيفه للأدباء رغم أنه لا يفصح بذلك، فقد صنف الأدباء وفق النمطين الرئيسين للخيال أولهما «التشيكلي Plastic» يميز صاحب الرؤية الحادة الذي تدفعه أولاً ملاحظته للعالم الخارجي وإدراكه البصري له، والثاني «المنساب Diffluent» السمعي والرمزي، وهو الشاعر الرمزي أو كاتب الأقاصيص

الرومانسية (تييك Tieck و Hoffmann ويو Poe) الذي يبدأ من عواطفه ومشاعره، باسطاً إياها من خلال إيقاعاته وصور يوحدها روحه السائدة Stimmung.

ولا شك أن إليوت قد استمد من ريبو مقابلته بين خيال دانتي المرئي وخيال ميلتون السمعي.

ويمكن أن نقدم مثلاً آخر هو ل. روسو L. Rusu باحث روماني معاصر يميز بين ثلاث أنماط من الفنانين Type sympathique النمط العاطفي «التعاطف» (الذي يرى على أنه مرح، وتلقائي مثل الطير في أسلوب خلقه) والنمط الشيطاني الفوضوي Type demọniaque anarchique والنمط الشيطاني المتوازن Type démoniaque equilibré. والأمثلة ليست دائماً مواتية، وإن كان هناك إيحاء عام بالموضوع ونقيضه في «التعاطف» و «الفوضوي»، ثم هناك نمط ثالث أكبر منهما ويجمع بينهما حيث ينتهي الصراع مع الشيطان بالنصر وتحقيق التوازن بين النقيضين. ويضرب روسو مثلاً من جوته لهذا النمط من الفنان، ولكن ربما كان لنا أن نضيف إلى هذا النمط أسماء كل الفنانين العظام، دانتي، وشكسبير، وبلزاك، وديكنز، وتولستوي، ودستويفسكي:

لا بد «لعملية الخلق» أن تغطي السلسلة بأكملها منذ الأصول اللاشعورية للعمل الأدبي، حتى تلك المراجعات الأخيرة التي تعد بالنسبة لبعض الكتاب الجانب الإبداعي الأكبر من العملية كلها.

هناك تمييز لا بد أن يقام بين البناء العقلي للشاعر وبين إنشاء القصيدة، وبين الإنطباع الداخلي Impression، وبين التعبير الخارجي Expression. لم يظفر كروتش Croce بموافقة الكتاب والنقاد على رأيه باعتبار مردهما إلى الحس الجمالي فقط، بل إن س. س. لويس C. S. Lewis ذهب مذهباً مخالفاً ودافع عن رأيه دفاعاً مقنعاً. ولن تنجح أي محاولة لخلق إزدواجية بين الطرفين على أن أحدهما «التجربة Erlebnis» والآخر «الشعر Dichtung» وفق طريقة دلثي Dilthey. فالرسام يرى كرسام، والرسم هو توضيح وإكمال لرؤيته. والشاعر صانع قصائد، ومضمون قصائده هو حصيلة نظرته في الحياة. وبالنسبة للفنان ـ في أي وسيلة

تعبير ـ كل انطباع يتشكل وفق مقتضيات فنه، إذ هو لا يضمن إنتاجه الخبرة المبتسرة.

«الإلهام Inspiration» هو الإسم التقليدي الذي يطلق على عنصر اللاشعور في عملية الخلق، والإلهام في العصور الكلاسيكية ارتبط بربات الفنون Muses، بنات الذاكرة، وفي التفكير المسيحي ارتبط بالروح القدس. وعلى وجه التحديد، حالة الوحي أو الإلهام التي يعانيها الحكيم الساحر أو النبي أو الشاعر، تختلف عن حالته العادية. ففي المجتمعات البدائية، قد يستطيع الحكيم الساحر عن إرادة أن يضع نفسه في حالة اللاوعي، أو بغير إرادة يصيبه مس من روح الأسلاف، أو من روح طوطمية. وفي العصور الحديثة اتخذ الإلهام طابع الفجائية (كالتحول من دين إلى دين conversion) وطابع التنزه عن الذات: كأنما العمل الفني يكتب من خلال الشخص.

هل يمكن للإلهام أن يستحدث؟ من المؤكد أن هناك عادات مرتبطة بالخلق الفني، وكذلك مثيرات وطقوس تعاطي الكحول، والأفيون، وغيرها يخفف حدة العقل الواعي، ذلك «الرقيب» المغالي في النقد، ويحرر نشاط الوعي الباطن، وقد تقدم كولريدج Coleridge ودي كوينسي De Quincey بزعم أكبر وهو أن الأفيون أتاح لهما عالماً كاملاً من الخبرات للمعالجة الأدبية. ولكن التقارير الأكلينيكية الحديثة تدل على أن العنصر الخارق في أعمال مثل هؤلاء الشعراء مرده إلى شخصيتهم العصابية، وليس للتأثير المحدد للأفيون. وقد أثبتت إليزابيث شنايدر Elizabeth Schneider أن خيالات دي كوينس الأدبية الصادقة عن الأفيون والتي أثرت كثيراً على الكتابات اللاحقة، لا تختلف في الواقع كثيراً ـ إلا في التفاصيل ـ عن بعض ما دونه في مفكرته عام ١٨٠٣ قبل أن يتعاطى الأفيون.

كما يتعلم الشعراء المرجمين Mantic في المجتمعات البدائية الوسائل التي يضعون بها أنفسهم في حالات تؤدي الى «المس»، وكما ينصح المتدينون في الشرق ـ طبقاً لتعاليم أديانهم ـ أن يتخذوا أماكن ومواقيت محددة للصلاة،

وضراعات خاصة، كذلك يتعلم كتاب العالم الحديث أو يبدو لهم أنهم يتعلمون الطقوس التي بها يستجلبون «حالة الخلق». فقد كان شيللر Schiller يحتفظ بتفاح عطن في درج مكتبه، وكان بلزاك يكتب وهو مرتد لبس الكهنوت. وكثير من الكتاب يفكرون «أفقياً»، أو يكتبون وهم مستلقون على السرير - كتاب اختلفت مشاربهم مثل بروست Proust ومارك توين Mark Twain. البعض منهم يتطلب السكوت والوحدة، ويميل البعض الآخر إلى الكتابة في زحمة العائلة أو جلساء المقهى. وهناك أمثلة ملفتة للنظر من كتاب يعملون ليلاً وينامون نهاراً. ولعل هذا الإهتمام بالليل (وقت التأمل، والأحلام، واللاوعي) هو تقليد رومانتيكي رئيسي، ولكن لا بد أن نذكر أن هناك تقليداً رومانسياً منافساً، ذلك الذي اتخذه وردزورث، الذي يرفع من شأن الصباح الباكر (ونضارة الطفولة). وبعض الكتاب يقرون أنهم لا يستطيعون الكتابة إلا في بعض فصول السنة، مثل ميلتون Milton الذي كان يعتقد أن شريانه الشعري لم تجر به الحياة في تدفق إلا في الفترة من ذروة الخريف إلى بداية الربيع. وكان الدكتور جونسون - الذي رأى أن كل هذه نظريات ممجوجة - يعتقد أن المرء يستطيع أن يكتب في أي وقت إذا وطن نفسه على ذلك: وقد ذكر هو نفسه أنه كان يكتب تحت ضغط الحاجة المادية. ولكن يمكننا أن نفترض أن مثل هذه الطقوس المزاجية تشترك في أنها - بموجب التداعي أو حكم العادة - تسهل عملية الإنتاج المنتظم.

هل لطريقة التدوين أثر ملموس على الأسلوب الأدبي؟

هل يهم إذا كتب المرء مسودته الأولى بالمداد أو استخدم الآلة الكاتبة مباشرة؟

كان همنغواي يعتقد أن الآلة الكاتبة تجمد جمل الإنسان قبل أن تكون صالحة للطباعة، ومن ثم تجعل عملية المراجعة - وهي جزء أساسي من عملية الكتابة أمراً صعباً. ويعتقد آخرون أن الآلة الكاتبة مهدت الطريق للأسلوب المنساب أو الصحفي، ولم نجر بعد دراسة من واقع الحال في هذا الصدد. وأما عن الإملاء فقد مارسها بعض الكتاب ذوي المشارب المختلفة. فقد أملى ميلتون لبعض معاونيه أبياتاً من «الفردوس المفقود» سبق أن خطرت له وأطرف

من هذه حالات سكوت Scott، وجوته Goethe، في شيخوخته، وكذلك هنري جيمس الذي كان يفكر في البناء ككل مسبقاً، أما النسيج اللفظي فكان يمليه عفو الساعة. وفي حالة جيمس على الأقل يمكن أن نرى ارتباطاً سببياً بين الإملاء وبين الشكل النهائي الذي ـ في بلاغته الخاصة المركبة ـ له وقع شفوي بل تخاطبي.

أما عن عملية الخلق ذاتها، فلم يرد عنها تعميم مناسب يفيد النظرية الأدبية. فلدينا السير الفردية لكتاب بعينهم، ولكن هؤلاء كتاب ينتمون إلى عصور قريبة، وكتاب دأبوا على التفكير والكتابة بشكل تحليلي عن فنهم (من أمثال جوته، وشيللر، وفلوبير، وجيمس، وإليوت، وفاليري)، ثم لدينا التعليمات طويلة المدى التي يقدمها السيكولوجيون عن موضوعات مثل الأصالة، والإبتكار، والخيال، وصولاً إلى المعادل المشترك بين ما هو علمي وفلسفي، وبين الخلق الفني.

إن أي معالجة لعملية الخلق ستتناول بصفة رئيسية الأدوار النسبية التي يلعبها العقل الواعي واللاوعي. وقد يكون من السهل المقابلة بين العصور الأدبية، والتمييز بين العصر الرومانتيكي التعبيري الذي يمجد اللاوعي، وبين العصر الكلاسيكي الواقعي الذي يؤكد الذكاء، والمراجعة، والإتصال، ولكن من السهل المبالغة في أمر هذه المقابلة. فالنظريات النقدية للمدرستين الكلاسيكية والرومانتيكية تختلف من مدرسة إلى أخرى، إختلافاً أشد عنفاً من الممارسة الإبداعية لأفضل كتاب المدرستين.

ومن الطبيعي أن يميل الكتاب الذين يتناولون فنهم بالتعليق، إلى مناقشة تطبيقاتهم التقنية الواعية التي يزعمون لأنفسهم الفضل فيها، وليس إلى مناقشة «المعطيات»: الخبرة التي لا خيار لهم فيها، والتي هي مادتهم أو مرآتهم أو مخروطهم الزجاجي. ولأسباب واضحة يتحدث الفنانون الذين يصدرون عن وعي بذواتهم، عن فنهم وكأنه لا شخصي، وكأنما اختاروا موضوعاتهم إما لضرورة تحريرية، أو كمشكلة جمالية عفوية. ولعل أهم وثيقة في هذا الموضوع

هو ما كتبه بو Poe حول «فلسفة الأنشاء Philosophy of Composition» وفيها يحاول أن يوضح الإستراتيجية التي أتبعها، والأسس الجمالية التي بنى عليها قصة «الغراب The Raven». ففي دفاعه ضد الأتهام القائل بأن قصص الرعب التي كتبها كانت محاكاة لأعمال أدبية، كتب يقول أن الرعب الذي فيها ليس مستمداً من تقليد ألماني، وإنما مستمد من الروح، ولكنه لم يقرر أن روحه هو كانت مصدر هذه المشاعر، وإنما ذكر أنه كان كمهندس أدبي «Literary Engineer» ذي مهارة في معالجة أرواح الآخرين. فلدى بو Poe كان هناك فاصل كامل بين اللاوعي، الذي تصدر عنه الموضوعات المتسلطة: الهذيان، والعذاب، والموت، وبين الوعي الذي يضعها في الإطار الأدبي.

لو أننا وضعنا اختبارات لقياس الموهبة الأدبية، فلا بد أنها ستكون من نوعين، أولهما للشعراء، ويختص بالمفردات وتركيباتها، بالصورة والمجاز، (القافية، الجناس الصوتي والجناس الإستهلالي) والآخر للكتاب الحكائيين (من كتاب مسرح ورواية) ويختص بالتشخيص، والبناء الروائي.

إن الأديب متخصص في الربط (البراعة Wit) والفصل (الحكم Judgement) وفي (إعادة الربط Recombination) محدثاً كياناً جديداً من عناصر مرت بخبرته منفصلة). وهو يتخذ المفردات وسائل له. مثله كالطفل، فهو يجمع الكلمات كما يجمع الطفل العرائس والطوابع والحيوانات الأليفة. فالكلمة بالنسبة للشاعر ليست مجرد علامة Sign فاصل شفاف، ولكنها رمز Symbol له قيمته في ذاته، وأيضاً بوصفها ذات دلالة، بل إنها قد تكون «شيئاً» عزيزاً لمسمعها ومرآها. وهناك من القصاصين من يستخدم الكلمات كعلامات (سكوت Scott وكوبر Cooper ودرايزر Dreiser)، وفي هذه الحالة لا تخل ترجمة أعمالهم إلى لغات بمضمون الفكرة، ويظهر البناء الأسطوري لقصصهم. أما الشعراء فعادة ما يستخدمون الكلمات بأسلوب رمزي.

والتعبير التقليدي «تداعي الأفكار» تسمية غير دقيقة. إذ أنه إلى جانب ربط الكلمة بالكلمة (وهو الأمر الواضح لدي بعض الشعراء) فهناك الربط بين الأشياء

التي تشير إليها أفكارنا العقلية. وأهم أنماط هذا الربط هو التجاوز في الزمان والمكان، والتشابه أو التنافر. فكاتب القصة يعملَ أساساً من خلال الإرتباط الزماني المكاني، بينما يعمل الشاعر من خلال التشابه والتنافر (وهو ما يمكن معادلته بالمجاز)، ولكن، ـ خاصة فيما يتعلق بالأدب الحديث ـ لا ينبغي تأكيد هذا التضاد.

في كتابه «الطريق إلى كسانادو The Road to Xanadou» يعيد لوز Lowes في حذق المخبر اللبيب بناء عملية التداعي التي وفقاً لها تحرك كولريدج Coleridge الواسع والغريب الإطلاع من اقتباس إلى آخر، ومن إشارة إلى أخرى. أما من الجانب النظري، فقد كانت قناعته أقرب: فقد كفاه بضع ألفاظ مجازية صرفة لوصف عملية الخلق. فهو يتحدث عن «الذرات المعلقة» أو «بعبارة هنري جيمس» عن الصور والأفكار كأنها تتساقط زمناً في أعماق جب النشاط الذهني غير الواعي لتعود للظهور وقد عراها (في عبارة درجت عند الباحثين) «تحول عظيم Sea change (كأنما البحر قد أضفى عليها شكلاً جديداً). وحين تعاود قراءات كولريدج المشحونة الظهور، فإننا نصادف فيها أحياناً زخرفاً أو «فسيفساء» وأحياناً «معجزة» ويقر لوز Lowes رسمياً بأن الطاقة الخلاقة في ذروة قوتها واعية ولا واعية في آن معاً. تتحكم عن وعي في الصور المتجمعة في ذلك المستودع («جب» اللاشعور، والتي تمر بتحول لا شعوري)، ولكنه لا يكاد يلتفت إلى، أو يحاول تعريف ما هو هادف وبناء في عملية الخلق.

وفيما يتعلق بالكاتب الروائي، فإننا نفكر في خلقه للشخصيات و«اختراعه» للحكايات. منذ العصر الرومانسي أخذت كلا العمليتين ببساطة على أنهما «ابتكار» أو نسخ من أناس حقيقيين (وقد انسحب هذا أيضاً على قراءة الأدب القديم) أو سرقة أدبية.

ولكن حتى أكثر القصاصين ابتكاراً مثل ديكنز Dickens يتناولون أنماط الشخصيات، وأساليب الحكاية بشكل تقليدي إلى حد كبير، مستمد من الحصيلة الأدبية بما فيها من حرفة وقواعد. ويفترض أن خلق الشخوص

يمزج بدرجات متفاوتة بين الأنماط الأدبية الموروثة، والشخصيات المشاهدة، والذات. ويمكننا القول بأن الكاتب الواقعي بصفة رئيسية يلاحظ السلوك ويتغشى الشخصيات، أما الكاتب الرومانتيكي فإنه يضفي من ذاته على الشخصيات، ومع هذا فهناك شك في أن مجرد الملاحظة كافٍ لرسم شخوص مماثلة لشخصيات الحياة الحقيقية.

ويقول أحد السيكولوجيين أن فاوست Faust، ومفستفيليس Mephistopheles، وفرتر Werther وولهلهم ميستر Withelm Meister كلها أطروحات في شكل قصصي لبعض جوانب طبيعة جوته Goethe. وإن ذاتيات الكاتب الموجودة بالقوة، بما فيها تلك التي ترى على أنها شريرة، كلها شخوص محتملة الظهور في كتاباته. «وأن مزاج رجل ما هو شخصية رجل آخر». وشخصيات «دستويفسكي» الأخوة الأربعة كارامازوف Karamazov كلها جوانب من دستويفسكي. ومع هذا فليس لنا أن نفترض أن الكاتب يقتصر بالضرورة على المشاهدة فيما يتعلق ببطلاته. يقول فلوبير Flaubert «مدام بوفاري Modame Bovary هي أنا». فالذوات التي تدرك من الداخل على أنها محتملة، يمكن أن تكون «شخوصاً حية» ليست «مسطحة» بل «مستديرة». وأي شخوص نجح القصاص في رسمها لا بد أن تكون بضعة منه، لأنه لا يستطيع أن يمنحها الحياة من لا شيء إلا من ذاته.

ما نوع العلاقة بين هذه «الشخوص الحية» وبين ذات القصاص الفعلية؟ ربما بدا أنه كلما تعددت وانفصلت شخوصه، أصبحت «شخصيته الذاتية» أقل تحديداً، فشكسبير يختفي في مسرحياته، فلا يمكننا من خلالها أو من خلال ما يروي عنه أن نحصل على شخصية محددة متفردة، يمكن مقارنتها بشخصية بن جونسون قال كيتس Keats ذات مرة، أن شخصية الشاعر هو ألا يكون بلا ذات «إنها كل شيء ولا شيء... إنها تستشعر السعادة في تمثل شخصية مثل إياجو Iago كما تستشعرها حين تتمثل شخصية مثل إيموجين Imigen. فالشاعر هو أشد الأشياء لا شاعرية في الوجود، لأنه بلا هوية، فهو دائماً يغشى ويملأ جسماً آخر».

كل هذه النظريات التي ناقشناها تتصل بسيكولوجية الكاتب. إن عمليات الخلق التي يقوم بها هي الهدف المشروع لأبحاث علماء النفس. ففي استطاعتهم تصنيف الشاعر طبقاً للأنماط الفسيولوجية والسيكولوجية، وأن يصفوا معاناته العقلية، بل قد يستطيعون استكشاف عقله الباطن. وقد يستعين عالم النفس بشواهد من وثائق لا تمت إلى الأدب، وقد يستعين بالأعمال الأدبية ذاتها وفي هذه الحالة الأخيرة يجب مضاهاتها بالشواهد التوثيقية الأخرى حتى يمكن تفسيرها بدقة.

هل يمكن أن يستخدم علم النفس بدوره، لتفسير وتقويم الأعمال الأدبية ذاتها؟ من الواضح أن علم النفس يمكن أن يلقي الضوء على عملية الخلق. وكما رأينا، كان هناك اهتمام بدراسة أساليب الإنشاء، وبعادات الكتاب في المراجعة والتحرير، وكانت هناك دراسة في نشأة وتكوين الأعمال الأدبية، المراحل الأولى والمسودات، والقراءات المستبعدة. ومع ذلك فإن القيمة النقدية لهذه المعلومات مبالغ فيها، وخاصة ما يتعلق منها بعادات الكتاب. إن دراسة المراجعات والتصحيحات، وما شابه لها جدوى أدبية أكبر، إذ أنه لو أحسن استخدامها، فقد تساعدنا على أن ننظر بعين نافذة إلى الفرج، والتناقضات والمنحنيات والتحريفات في العمل الأدبي. في تحليله لطريقة بروست Proust في كتابة قصصه الدائرية، يلقي فوييرا Feuillerat الضوء على المجلدات الأخيرة، بما يمكننا من تمييز عدة طبقات للمعنى في نصها ودراسة للقراءات المختلفة تمكننا من النفاذ إلى غرفة عمل الكاتب (ورشته).

ومع هذا فإننا إذا فحصنا المسودات، والأجزاء الملغاة، والمستبعدة والمستقطعة، فحصاً متئداً، فإننا سنقطع أنها في النهاية ليست ضرورية لفهم النص في شكله النهائي، أو في إصدار الحكم عليه. قيمتها مثل قيمة أي بديل آخر، وهي أنها توضح خصائص النص في شكله النهائي. ولكن نفس هذا الهدف يمكن تحقيقه إذا اصطنعنا نحن بدائل أخرى سواء خطرت أو لم تخطر في ذهن الكاتب. خذ أبيات كيتس Keats في قصيدته «نشيد إلى

الهزار Ode to a Nightingale.

هو ذاته (الصوت) - الذي طالما
انتشت به الطاقات السحرية المطلة على زبد
البحار الخطرة، الموحشة في أرض الجن.

قد نجني بعض الشيء إذا علمنا أن كيتس فكر في استخدام عبارة «البحار القاسية» و «الخالية من السفن»، ولكن هذه العبارات التي حفظت لنا بطريق الصدفة - لا تختلف كثيراً عن «الصعبة» أو «الفارغة» أو «القاحلة» أو «بلا بواخر»، أو أي صفة أخرى قد يبتدعها الناقد. لأن هذه الصفات لا تنتمي إلى العمل الفني، كما أن هذه المسائل المتعلقة بنشأة العمل لا تغني عن تحليل وتقييم العمل الفني القائم.

يتبقى الآن مسألة «علم النفس» في الأعمال الفنية ذاتها. فنحن نحكم على الشخوص في المسرحيات والقصص بأنها صحيحة «سيكولوجيا»، ونثني على المواقف ونتقبل حبكة السرد لذات الصفة. وأحياناً تتفق نظرية سيكولوجية يعتنقها الكاتب عن وعي أو يميل إليها، مع إحدى الشخصيات أو أحد المواقف، من ثم فقد قالت ليلى كامبل Lily Campbell عن هملت أنه يتفق مع «نمط الرجل الدموي الذي يعاني من الملانكوليا»، وهو نمط توصل إليه الآليزابثيون بنظرياتهم النفسية. وبنفس الأسلوب حاول أوسكار كامبل Oscar Campbell أن يثبت أن شخصية جاك Jacques في مسرحية «كما تحبها» لشكسبير «As you Like it» هي حالة «ملانكوليا غير طبيعية ناتجة عن ابتلاع البلغم»، كذلك يمكن أن يظهر والترشاندي Walter Shandy على أنه يعاني من مرض التداعي اللغوي الذي وصف في كتابات لوك Locke ويوصف جوليان سوريل Julien Sorel بطل ستندال Stendhal في إطار أفكار دستوت دي تراي Destutt de Tracy عن علم النفس، ومن الواضح أن أنواع الحب المختلفة قد صنفت طبقاً لكتاب ستندال نفسه «عن الحب De L'amour». وتحلل دوافع روديون راسكولنيكوف Rodion Raskolnikov ومشاعره بطريقة توحي بإلمام بشيء من علم النفس الأكلينيكي. ومن المؤكد أن لبروست

Proust نظرية سيكولوجية متكاملة عن الذاكرة، هامة بالنسبة لتركيب أعماله. وقد استخدمت نظريات فرويد في التحليل النفسي عن وعي بواسطة قصاص مثل كونراد أيكن Conrad Aiken أو والدوفرانك Waldo Frank.

وطبيعي أن نتساءل عما إذا كان الكاتب قد نجح في إدخال علم النفس في تكوين شخوصه وعلاقاتها. مجرد ذكر معرفته أو نظرياته لا يكفي، فهذه النظريات مثلها في ذلك مثل أي نوع آخر من المعلومات التي توجد في الأدب ـ كالمعلومات الملاحية، والفلكية، والتاريخية ـ ستصبح مجرد «مادة» أو «محتوى». وفي بعض الحالات يمكن أن تكون الإشارة إلى علم النفس المعاصر محل شك، أو يقلل من شأنها. وتبدو المحاولات لوضع شخصية هاملت أو جاك في إطار علم النفس الأليزابيثي خاطئة، لأن علم النفس الأليزابيثي متناقض ومشوش، وشخصية هاملت وجاك أكبر من أن تكون أي منهما نمطاً. ورغم أن راسكو لينكوف Raskolnikov وسورل Sorel يتسقان مع بعض النظريات السيكولوجية، فإن هذا الإتساق يجيء منتقصاً ومتقطعاً. إذ أن سوريل، أحياناً ما يسلك مسلكاً ميلودرامياً مفرطاً، كما أن جريمة راسكو لينكوف الأولى لم يكن لها الدافع الكافي. فمثل هذه الكتب ليست بالدرجة الأولى دراسات سيكولوجية، أو عرضاً لنظريات، ولكنها مسرحيات إما دراما أو ميلودراما، حيث تكون المواقف الملفتة ذات أهمية أكبر من الدوافع السيكولوجية الواقعية، ولو أننا فحصنا قصص «التيار الشعوري»، فسرعان ما نكتشف أنه ليس هناك استعادة «واقعية» للعمليات العقلية الفعلية للشخصية المقصودة، وأن «التيار الشعوري ما هو إلا حيلة أو وسيلة لمسرحة الفعل كي ندرك بشكل ملموس ماهية بنجي Benjy الأبله في قصة فوكنر Faulkner المسماة The Sound and the Fury، أو ماهية مسز بلوم Mrs. Bloom وليس ثمت ما يمكن أن نعده علمياً أو واقعياً في هذه الحيلة أو الوسيلة.

وحتى لو افترضنا أن الكاتب نجح في جعل شخصياته تسلك في «صدق سيكولوجي»، فلنا أن نتسائل عما إذا كان هذا «الصدق» يعد قيمة فنية. فكثير من الأعمال الفنية العظمى تخترق مناهج علم النفس سواء

المعاصر منها أو اللاحق لتلك الأعمال. فهي تتعامل مع المواقف البعيدة الإحتمال، والعناصر الخيالية. والصدق السيكولوجي، كالحاجة إلى الواقعية الاجتماعية، مستوى من مستويات المذهب الطبيعي يفتقر إلى عمومية التطبيق. وفي بعض الحالات تزيد النظرة السيكولوجية من القيمة الفنية، إذ في هذه الحالات تدعم قيماً فنية هامة، تلك المتعلقة بالتركيب والإتساق، ولكن هذه النظرية يمكن الوصول إليها بوسائل أخرى غير المعرفة النظرية بعلم النفس. وإذا أخذ علم النفس باعتباره نظرية واعية في العقل وكيفية عمله، فإنه بهذا المعنى لا يعتبر ضرورياً للفن، ولا يكون له في ذاته قيمة فنية.

وربما عاون علم النفس بعض الفنانين الواعين في إحكام إدراكهم للواقع، وفي شحذ قدرتهم على الملاحظة، أو في التوصل إلى صيغ لم تكتشف من قبل. ولكن علم النفس في ذاته، ليس إلا تمهيداً لعملية الخلق، وفي العمل الفني ذاته لا يكون الصدق السيكولوجي ذا قيمة فنية إلا إذا زاد من تراكبه واتساقه، أو باختصار ـ إذا كان فناً.

الفصل التاسع
الأدب والمجتمع

الأدب ناموس اجتماعي، يتخذ وسيلة له اللغة التي هي وليدة المجتمع. والأدوات الأدبية التقليدية مثل الرمزية والعروض هي بطبيعتها أدوات اجتماعية. إنها تقاليد ومستويات لم تكن لتنشأ إلا في إطار اجتماعي. بل أبعد من هذا. إن الأدب «يحاكي» الحياة، والحياة، ـ في معظمها ـ حقيقة إجتماعية، رغم أن عالم الطبيعة الخارجي، والعالم الداخلي الذاتي للفرد كانا أيضاً موضوعاً «للمحاكاة» الأدبية. فالشاعر نفسه عضو في المجتمع، له وضعه الإجتماعي الخاص، يكافئه المجتمع معترفاً بجهده، وهو يتوجه بشعره لجمهور من السامعين، ولو على سبيل الافتراض والواقع أن الأدب يرتبط عادة في نشأته بقوانين اجتماعية معينة، وربما لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نفرق بين الشعر وبين الطقوس، أو السحر، أو العمل أو اللهو.

وللأدب أيضاً وظيفة أو «استخدام إجتماعي، لا يمكن أن يكون فردياً خالصاً. وعلى هذا فمعظم المباحث التي تثيرها الدراسة الأدبية، هي في النهاية، ضمناً، مباحث اجتماعية: مباحث في السنن السائدة، والمواضعات، والعادات المطردة، والأجناس، والرموز والأساطير.

وعلى هذا يمكننا الأخذ بما قال به تومارز Tomars من أن «النواميس الجمالية لا تبنى على أسس من النواميس الإجتماعية، بل إنها ليست جزء من النواميس الاجتماعية، إنا هي نواميس اجتماعية من نمط معين مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنواميس الأخرى».

عادة يجيء البحث في «الأدب والمجتمع» محدوداً وسطحياً، وتطرح أسئلة حول علاقة الأدب بموقف اجتماعي معين، بنظام اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي. وتجري المحاولات لوصف وتحديد أثر المجتمع على الأدب، وكذلك تحديد وضع الأدب في المجتمع والحكم عليه. هذا الإتجاه السوسيولوجي لدراسة الأدب يجد تأييداً من بعض الذين يعتنقون فلسفة اجتماعية خاصة. فالنقاد الماركسيون لا يقصرون البحث على هذه العلاقات بين الأدب والمجتمع، بل إن لهم فهماً محدداً لما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقات في مجتمعنا الحالي، وفي مجتمع المستقبل «اللاطبقي». فهم يمارسون نقداً تقويمياً له أحكامه، مبنياً على مبادىء سياسية وأخلاقية وليست أدبية. فهم لا يحددون لنا العلاقات والمضامين الإجتماعية التي كانت قائمة أو القائمة فعلاً في عمل الكاتب فحسب، بل ما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقات. فهم ليسوا مجرد دارسين للأدب والمجتمع، بل نصبوا أنفسهم رسل المستقبل ودعاته، ويجدون صعوبة في فصل هاتين الوظيفتين إحداهما عن الأخرى.

وتبدأ مناقشة علاقة الأدب بالمجتمع عادة بتلك العبارة التي وردت في كتابات ده بونالد De Bonald بأن «الأدب تعبير عن المجتمع». ولكن ما معنى هذه المقولة؟ إذا كان المقصود أن الأدب ـ في أي زمن معين يعكس الموقف الاجتماعي الراهن فإن هذه المقولة تكون خاطئة، وتكون تافهة مبهمة إذا كان المقصود بها أن الأدب يرسم بعض مظاهر الحقيقة الاجتماعية. والقول بأن الأدب يعكس أو يعبر عن الحياة فذلك أشد التباساً، فالكاتب بالضرورة يعبر عن تجربته وعن مفهومه الشامل للحياة، ومع هذا فمن الخطأ الظاهر القول بأنه يعبر عن الحياة في مجملها، أو حتى عن مجمل الحياة في زمن معين ـ بشكل تام وافٍ. والقول بأن الكاتب عليه أن يعبر بشكل وافٍ عن الحياة في عصره ـ أن يكون ممثلاً لعصره ومجتمعه ـ هو مبدأ تقويمي محدد. ويضاف بالطبع إلى هذا أن لفظي «واف» و«ممثل» بحاجة إلى تفسير مسهب. ففي كثير من مجالات النقد الاجتماعي غالباً ما يعني هذان اللفظان أن على

الكاتب أن يكون محيطاً بمواقف اجتماعية محددة، مثل محنة البروليتاريا (الطبقات الدنيا العاملة)، أو أن يشارك الناقد في اعتناق مذهب أو إيديولوجية معينة.

وقد يكون من الأفضل أن نرجىء مشكلة النقد التقويمي، ريثما نفصل العلاقات الفعلية بين الأدب والمجتمع. فهذه العلاقات الوصفية (التي تتميز عن المعيارية) أكثر قابلية للتصنيف.

هناك أولاً سوسيولوجية الكاتب ومهنة الأدب ونواميسها، وكل ما يتعلق بالأساس الإقتصادي للإنتاج الأدبي، والأصول الإجتماعية للكاتب ومنزلته، وفكره الإجتماعي الذي قد يجد سبيله إلى التعبير عبر قنوات أخرى غير الأدب. ثم هناك مشكلة المحتوى الإجتماعي، أو المضامين والأهداف الاجتماعية للأعمال الأدبية ذاتها. وهناك أخيراً مشاكل الجمهور المتلقي، والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب. إلى أي مدى يتحدد الأدب نتيجة للوضع الإجتماعي، أو التغير والنمو الإجتماعيين؟ أو يكون الأدب معتمداً على هذه العوامل؟ هذا سؤال يدخل في المجالات الثلاث لمبحثنا: سوسولوجية الكاتب، والمحتوى الإجتماعي للأعمال الأدبية ذاتها، وتأثير الأدب على المجتمع. وعلينا أن نقرر ما نعني بالإعتماد Dependence أو السببية Causation. وسنصل في النهاية إلى مشكلة التكامل الثقافي، وعلى وجه التحديد إلى كيفية تكامل ثقافتنا نحن.

بما أن كل كاتب عضو في مجتمع، فإنه يمكن دراسته ككائن إجتماعي. ورغم أن سيرته ستكون المصدر الأول، إلا أن مثل هذه الدراسة قد تتسع فتشمل كامل البيئة التي جاء منها والتي عاش فيها. وسيمكن جمع المعلومات عن الأصول الإجتماعية، والأسرية، والموقف الإقتصادي للكتاب. ونستطيع أن نتبين على وجه الدقة كم كانت حصة الارستقراط، والبورجوازيين، والبروليتاريا في تاريخ الأدب، نستطيع مثلاً أن نوضح الحظ الأوفى الذي ناله أبناء طبقة المهنيين والتجار في الإنتاج الأدبي الأمريكي. ويمكن

بالإحصائيات إثبات أن الأدب في أوروبا الحديثة اجتذب مزاوليه من الطبقة الوسطى بشكل عام، إذ ان الطبقة الرفيعة كانت مشغولة في إقتضاء الأمجاد والرفاهية، بينما حرمت الطبقات الدنيا من فرصة التعليم. بيد أن هناك تحفظات كبيرة بالنسبة لإنجلترا حول هذا التعميم. فأبناء الفلاحين والعمال يظهرون لماماً في الأدب الإنجليزي القديم، والإستثناء في ظهور بيرنز Burns وكارليل Carlyle يفسر جزئياً بالإشارة إلى النظام المدرسي الإسكتلندي الديمقراطي. وقد كان دور الأرستقراطية في الأدب الإنجليزي كبيراً بصورة غير عادية، ويرجع هذا في بعضه إلى أن هذه الطبقة كانت أقل ابتعاداً عن الطبقات المهنية عما هو الحال عليه في البلاد الأخرى، التي لا تتبع نظام المواريث الذي يقصر إرث اللقب والثروة على الابن الأكبر.

ولكن باستثناء القلة نجد أن كل الكتاب الروسيين قبل جونكاروف Goncharov وتشيكوف Chekov من أصل أرستقراطي. حتى ديستويفسكي Dostoevsky كان نبيلاً رغم أن أباه ـ وكان طبيباً في مستشفى للفقراء في موسكو ـ تحصل على الأرض وفلاحيها في أخريات حياته.

قد يكون من السهل أن نجمع هذه الحقائق، ولكنه من الصعب تفسيرها، هل تحدد الأصول الاجتماعية ولاء الكاتب الفكري والأيديولوجي؟ إن حالات شللي Shelley وكارليل Carlyle وتولستوي Tolstoy هي أمثلة واضحة «لخيانة» الفرد لطبقته. ومعظم الكتاب الشيوعيين خارج الإتحاد السوفيتي لا ينتمون أصلاً إلى طبقة البروليتاريا (الطبقة العاملة). وقد أجرى النقاد الماركسيون دراسات موسعة للتحقق من الأصول الإجتماعية، والولاء الإجتماعي للكتاب الروس. ومن هنا جاءت معالجة ب. ن. ساكولين P. n Sakulin للأدب الروسي الحديث مبنية على التمييز بين أدب الفلاحين، وأدب البورجوازية الصغيرة، وأدب المثقفين الديمقراطيين، وأدب المثقفين المنحدري الطبقة Declassé وأدب البورجوازية، وأدب الأرستقراطية، وأدب البروليتاريا الثورية. وفي دراسة الأدب أقام الباحثون الروس فروقا بالغة بين مجموعات الأرستقراطية الروسية وتفريعاتها التي نسب إليها بوشكين Pushkin

وجوجول Gogol وترجنيف Turgenev وتولستوي Tolstoy بالنظر إلى ثروتهم الموروثة أو إلى علاقاتهم القديمة. ولكنه من الصعب أن نثبت أن بوشكين كان يمثل مصالح طبقة الأشراف الملاك الذين حط بهم الفقر، أو أن جوجول كان يمثل المالك الأكراني الصغير. مثل هذه المقولات يمكن دحضها بالإشارة إلى الفكر العام السائد في أعمالهم، وإلى حظوة هذه الأعمال خارج نطاق المجموعة، أو الطبقة، أو الزمن.

إن الأصول الإجتماعية للكاتب تلعب دوراً ضئيلاً فيما يتعلق بالأسئلة التي تثار حول وضعه الإجتماعي، وولائه، وإيديولوجيته. إذ من الواضح أن الكتاب كثيراً ما وضعوا أنفسهم في خدمة طبقة أخرى غير تلك التي جاءوا منها. فمعظم شعر البلاط كتبه رجال ولدوا في طبقات أدنى، ولكنهم اتخذوا إيديولوجية وأفكار رعاتهم.

ومن الممكن أن يدرس الولاء الإجتماعي للكاتب، واتجاهه، وإيديولوجيته لا من خلال كتاباته فحسب، ولكن في كثير من الأحوال من خلال وثائق تتصل بسيرته ليست لها الصفة الأدبية. فالكاتب يظل مواطناً، له آراؤه في المسائل السياسية والإجتماعية ذات الخطر، وإسهامه في موضوعات العصر.

وقد كثرت الدراسات حول الآراء السياسية والإجتماعية لأفراد الكتاب، وتزايد الإهتمام حديثاً بالمغزى الإقتصادي لهذه الآراء. مثلاً يوضح الناقد ل. س نايتس L. C. Knights في إثباته أن موقف بن جونسون Ben Jonson الاقتصادي كان عميق الجذور في العصر الوسيط ـ كيف أنه سخر من الطبقة الصاعدة للمرابين والمحتكرين، والإنتهازيين، والوسطاء، وقد جاء تفسير الكثير من الأعمال الأدبية مثل المسرحيات التاريخية لشكسبير، وقصة «رحلات جاليفر» للكاتب سويفت Swift في الإطار السياسي للعصر الذي كتبت فيه؛ ولا ينبغي الخلط بين تصريحات الكاتب السياسية وقراراته وأنشطته، وبين الدلالات الاجتماعية الفعلية لأعماله، والكاتب الفرنسي بلزاك مثل واضح لهذا النوع من الفصام المحتمل. إذ رغم آو ولاءه المعلن

كان للنظام المنصرم ـ الأرستقراطية والكنيسة ـ إلا أن غريزته وخياله كانا أكثر تعلقاً بالنمط المستحوذ، الإنتهازي، برجل البورجوازية القوى الجديد. فقد يكون هناك فارق كبير بين النظرية والتطبيق، بين الولاء المعلن، وبين القدرة الإبداعية.

وإذا نظمت المشاكل المتعلقة بأصول الكاتب الإجتماعية، وولائه وإيديولوجيته فستؤدي إلى مفهوم سوسيولوجي للكاتب كنمط، أو كنمط في زمان ومكان محددين. وسيمكن التمييز بين الكتاب وفق درجة تكاملهم مع العملية الإجتماعية. في الأدب الشعبي تكون درجة الارتباط وثيقة، بينما تصل درجة الإنفصام و«البعد الاجتماعي» إلى أقصاها في البوهيمية Bohemianism في الشاعر المقهور، وفي العبقرية المبدعة المتحررة. وبوجه عام يبدو أن الأديب في الغرب في العصور الحديثة قد أرخى من روابطه الطبقية، وظهرت طبقة «مثقفة» ـ طبقة بينية مستقلة نوعاً من المهنيين. وستصبح مهمة علم الإجتماع الأدبي هو التحديد الدقيق للوضع الإجتماعي لهذه الطبقة، ودرجة اعتمادها على الطبقة الحاكمة، والمورد الاقتصادي الذي يدعمها، ومنزلة الكاتب في كل مجتمع.

والخطوط العريضة لهذا التاريخ أصبحت واضحة بما فيه الكفاية. ففي الأدب الشعبي الشفوي، نستطيع دراسة دور المغني أو الراوي الذي سيعتمد تماماً على فيء جمهوره، وهو الشاعر المتغني بالملاحم عند الإغريق، المسمى عندهم بالبارد Bard وعند التيوتون Teutonic القدامى يسمى «سكوب Scop» وراوي القصص الشعبي المحترف في الشرق وفي روسيا. ففي دولة المدينة الإغريقية كان التراجيديون (كتاب المأساة) ومؤلفوا الأناشيد الهزجة والجادة مثل الشاعر بندار Pindar، لهم وضع يكاد يكون دينياً، وإن كان قد تدرج نحو العلمانية، كما نرى من مقارنة يوربيدس Euripides بإيسكيلوس Aeschylus وفي بلاط الأباطرة الرومان علينا أن ندرك أن فرجيل Virgil وهوارس Horace وأوفيد Ovid كانوا يعتمدون على جود وحسن نوايا أباطرتهم

قيصر Caesar ومايسناس Maecenas وفي العصور الوسطى كان هناك الراهب في خلوته، والشاعر Troubadour وشاعر البلاط أو قلعة النبيل Minnesanger وطلاب العلم الرحل، فالكاتب إما مدون، أو طالب علم، أو هو مطرب أو مسلي، أو شاعر ربابة. بل كان هناك ملوك مثل وينسلاوس الثاني -Wences laus II ملك بوهيميا، أو جيمس الأول ملك اسكتلندا ـ كانا شعراء بالهواية والتظرف. وفي ألمانيا كان أرباب الفنون ينتظمون في نقابات شعرية، يزاولون الشعر كصناعة. وفي عصر النهضة ظهر مجموعة من الكتاب لا تكاد ترتبط بمجتمع يجوبون الآفاق من بلد إلى بلد ويعرضون خدماتهم على رعاة مختلفين. وقد كان بترارك Petrarch أول أمير للشعراء Poeta Laureatus يتملكه مفهوم بجلال رسالته، بينما كان أرتينو Aretino مثال الأديب الصحفي، يعيش على الابتزاز موهوباً أكثر منه مبجلاً أو محترماً.

والتاريخ اللاحق هو في الجملة تاريخ التحول في رعاية الأدب من النبلاء أو غير النبلاء إلى رعاية الناشرين الذين لهم دورا استقراء اتجاهات جمهرة القراء. ومع هذا فلم يكن نظام رعاية الأشراف هو النظام الأوحد السائد، فكانت الكنيسة وتلاها المسرح، يرعيان أنواعاً معينة من الأدب. وفي انجلترا بدأ نظام رعاية الأدب يتدهور مع مطالع القرن الثامن عشر. ولفترة من الزمن، مر الأدب بأزمة اقتصادية ما بين انحسار رعاية الأشراف له، وتباطؤ رعاية الجمهور القارىء. ويمكن الرمز لهذه التغيرات بالفترات الأولى من حياة الدكتور جونسون في شارع جراب Grub Street وتحديه المعروف للورد تشسترفيلد Lord Chesterfield. ومع هذا فقد أمكن للشاعر الكسندر بوب Alexander Pope الذي يسبقه بجيل أن يجمع ثروة طائلة من ترجمته لألياذة هوميروس وأوديساه وذلك من جراء الاكتتاب السخي الذي قام به النبلاء والجامعيون.

لم يأت العائد المالي الضخم إلا في القرن التاسع عشر، حين حقق الشاعران بايرون Byron وسكوت Scott سيطرة هائلة على الذوق والرأي

العام. كذلك عمل فولتير Voltaire وجوته Goethe على رفع مكانة الكاتب واستقلاله في القارة الأوروبية. وقد كان لنمو جمهور القراء، وتأسيس الدوريات الأدبية العظيمة مثل مجلة ادنبرة Edinburgh والفصلية Quarterly الأثر الكبير في جعل الأدب بشكل متزايد ذلك التكوين المستقل الذي زعم بروسييرده مارانت Prosper de Barante عام ١٨٢٢ م أنه كان موجوداً في القرن الثامن عشر.

طبقاً لرأي أشلي تورندايك Ashly Thorndike لم تكن السمة البارزة للمادة المطبوعة في القرن التاسع عشر هو عاميتها، أو تواضعها، بل اتجاهها إلى التخصص. فهذه المادة المطبوعة أصبحت لا توجه إلى جمهور موحد متجانس، بل أصبحت قسمة بين جماهير مختلفة، وبالتبعية وزعت على موضوعات، واهتمامات، وأغراض متعددة. وتشير مسز ك. د. ليفز Mrs. K. D. Leavis في كتابها «القصة وجمهور القراء» Fiction and the Reading Public ـ الذي يعتبر حاشية على نص ثورندايك ـ إلى أن فلاح القرن الثامن عشر الذي تعلم القراءة، كان عليه أن يقرأ ما يقرأه الخاصة ورجال الجامعة، كما أشارت إلى أن قراء القرن التاسع عشر لا ينبغي أن يقال لهم «جمهور» القراء بل هم «جماهير» القراء. وقد عرف عصرنا هذا المزيد من التعدد في قوائم النشر، وأنواع المجلات، فقد وجدت كتب للقراء الذين أعمارهم ما بين التاسعة والعاشرة، وكتب لطلبة المدارس الثانوية، وكتب لأولئك الذين يفضلون الوحدة، كما وجدت الدوريات التجارية، والنشرات الخاصة، ومجلات مدارس الأحد الأسبوعية، وقصص رعاة البقر، والقصص الخيالي المستمد من الواقع. الناشرون، والمجلات، والكتاب ـ الكل يتخصص».

وعلى هذا فإن دراسة الأساس الاقتصادي للأدب، والوضع الإجتماعي للكاتب لا تنفصل عن دراسة الجمهور الذي يخاطبه، والذي يعتمد عليه حالياً. حتى الراعي الأرستقراطي هو جمهور، بل إنه جمهور متشدد، لا يتطلب من الكاتب التمجيد الشخصي فحسب، بل الإنسجام مع مواصفات

طبقته. وحتى في المجتمعات القديمة، حيث ازدهر الشعر الشعبي، كان اعتماد المؤلف على الجمهور أكبر فلن ينتشر عمله إلا إذا صادف الاستحسان الفوري. ودور النظارة في المسرح ملموس بنفس هذه الدرجة. وهناك ثمت محاولات لتتبع التغيرات التي طرأت في أطوار شكسبير وأساليبه إلى التحول الذي حدث في النظارة ما بين انتقاله من مسرح «الجلوب» The Globe في الهواء الطلق، على الضفة الجنوبية لنهر التيمز، إلى مسرح بلاك فرايرز Black Friars ذي القاعة المغلقة، والذي كان يرتاده أبناء الطبقة العليا. وتزداد صعوبة تتبع العلاقة بين الكاتب وجمهوره في العصور المتأخرة التي نما فيها جمهور القراء وتشعب، وتعددت مشاربه، وأصبحت العلاقة بين الكاتب وقرائه غير مباشرة، إذ تتزايد أعداد الحلقات الوسيطة بين الكاتب وقرائه. فيمكننا دراسة دور التكوينات الإجتماعية، والإتحادات مثل الصالون، والمقهى والمنتدى، والأكاديمية، والجامعة. ويمكننا تتبع تاريخ الدوريات والمجلات ودور النشر. ويصبح الناقد وسيطاً هاماً، فقد يشجع بعض المتأدبين، وهواة الكتب، وجمعها، بعض أنواع الأدب، وقد تخلق إتحادات الأدباء ذاتها جمهوراً خاصاً من الكتاب أو من لهم إمكانات الكتابة. وفي أمريكا على وجه الخصوص أصبح النساء عاملاً أساسياً في تحديد الذوق الأدبي، نظراً لأنهن ـ طبقاً لرأي Veblen ـ ينبن عن رجال الأعمال المجهدين في تزجية الفراغ «واستهلاك» الفنون.

ومع هذا فإن الأنماط القديمة لم تستبدل تماماً، فكل الحكومات الحديثة تدعم الأدب بدرجات متفاوتة، والرعاية بالطبع تعني الضبط والأشراف.. ومن الصعب المبالغة في تقدير التأثير الواعي للدولة الشمولية خلال العقود الأخيرة. فقد كان هذا التأثير سلبياً ـ متمثلاً في الكبت، وحرق الكتب، والرقابة، والأسكات، والمعاقبة، وكان إيجابياً في تشجيع إقليمية «الدماء والتربة» و«الراقعية الإشتراكية» السوفيتية. وعدم نجاح الدولة في خلق أدب يجمع بين صفات إيديولوجية محددة، وبين متطلبات الأدب العظيم، لا ينفي أن تنظيم الحكومة للأدب يفتح المجال لأولئك الذين ينضوون تحت

اللواء الرسمي طوعاً أو كرهاً. وعلى هذا فإن الأدب في روسيا السوفيتية، ولو بشكل نظري، يعد فناً جماعياً، وأصبح الفنان مرة أخرى مندمجاً في المجتمع.

إن الخط البياني لنجاح كتاب، وبقائه، وإحيائه، أو شهرة الكاتب وانتشاره، هي بشكل رئيسي ظاهرة اجتماعية. وطبيعي أن يكون هذا ـ في جزء منه ـ ضمن مجال «التاريخ» الأدبي، حيث أن الشهرة والسمعة تقاسان بالتأثير الفعلي للكاتب على الكتاب الآخرين، وقدرته العامة على تشكيل وتغيير التقليد الأدبي. وفي جزء آخر تعد الشهرة والذيوع أمراً متعلقاً بالإستجابة النقدية. وحتى الآن كان تتبعها مبنياً على إفادات شبه رسمية يفترض أنها تعبر عن القارىء العام في فترة ما. ومن ثم فإنه بينما كانت مسألة تقلب الذوق أمراً «اجتماعياً»، فإنه يمكن وضعها على أساس سوسيولوجي أكثر تحديداً: فالدراسة التفصيلية يمكن أن تصل إلى الربط بين العمل الأدبي وبين الجمهور الخاص الذي أدى إلى إنجاحه. ويمكن جمع الشواهد من الطبعات وعدد النسخ المباعة.

تنعكس طبقات كل مجتمع في طبقات الذوق السائد فيه. فبينما تتدنى معايير الطبقات العليا فيه لتكتسبها الطبقات الدنيا، فقد تأخذ الحركة اتجاهاً عكسياً: والمثل على هذا هو الإهتمام بالأدب الشعبي والفن البدائي. ولا يوجد بالضرورة توافق زمني بين التقدم السياسي والإجتماعي، وبين الجانب الجمالي: فقد ذهبت القيادة الأدبية إلى البورجوازية قبل أن تكون لهذه الطبقة السيادة السياسية. وقد يحدث تدخل في التنظيم الطبقي للمجتمع، بل إنه قد يلغي كلية فيما يتعلق بالذوق الفني، وذلك عن طريق الفوارق في العمر أو في الجنس، أو بواسطة جماعات أو إتحادات معينة. كذلك تعد تقلبات الذوق ظاهرة هامة في الأدب الحديث. إذ أنه في مجتمع متنافس متموج تصبح معايير الطبقة العليا ـ التي سرعان ما تحاكي ـ في حاجة دائمة إلى الإحلال. ومن المحقق أن التغيرات الحالية السريعة في الذوق تعكس التغيرات الإجتماعية السريعة خلال العقود الأخيرة، والعلاقة العامة

الرخوة بين الفنان والجمهور.

إن عزلة الكاتب الحديث عن المجتمع تدعو إلى دراسة سوسيولوجية، وهي العزلة التي يمكن التمثيل لها بالإشارة إلى شارع جراب، وبوهيميا وقرية جرينتش، والأمريكي المغترب. ويعتقد ناقد روسي اشتراكي - جورجي بليخانوف Georgi Plekhanov أن مبدأ «الفن للفن» يبرز حين يشعر الفنانون «بتناقض ميئوس منه بين أهدافهم، وأهداف المجتمع الذي ينتمون إليه. إن الفنانين لا بد أن يكونوا في عداء شديد مع مجتمعهم، ولا يجدون بارقة أمل في تغييره. «وقد ألمح الناقد ليفين ل شاكنج Levin L. Schuking في كتابه «سوسيولوجية الذوق الأدبي» إلى بعض هذه المشاكل: كما درس تفصيلاً في مكان آخر دور الأسرة والنساء كجمهور قارىء في القرن الثامن عشر.

ورغم أنه أمكن جمع الكثير من الشواهد، إلا أنه لم يمكن التوصل إلا نادراً إلى نتائج مدعمة حول حقيقة العلاقات بين إنتاج الأدب، وبين أسسه الإقتصادية، أو حتى حقيقة تأثير الجمهور على الكاتب. من الواضح أن هذه ليست مجرد علاقة اعتماد أو رضوخ سلبي لمتطلبات الجمهور أو الراعي. فقد ينجح الكتاب في خلق جمهورهم الخاص، بل لقد حق ما عرفه كولريدج Coleridge من أن كل كاتب جديد عليه أن يخلق لدى القراء الذوق الذي يمكنهم من الإستمتاع بكتابته.

والكاتب لا يتأثر بالمجتمع فحسب، بل إنه يؤثر فيه. والفن لا يحاكي الحياة فقط، بل إنه يشكلها. وقد يصوغ الناس حياتهم على شاكلة أبطال وبطلات الروايات. فهم قد أحبوا، واقترفوا الجرائم، والإنتحار طبقاً لما قرأوه في كتاب، سواء كان هذا الكتاب قصة آلام فرتر للكاتب الألماني جوته Sorrows of Werther أو كتاب القناصة Musketeers لدوماس Dumas، ولكن هل يمكن على وجه الدقة أن نحدد تأثير كتاب ما على قرائه؟ هل سيكون ممكناً يوماً ما أن نصف تأثير الأدب الساخر؟ هل غير أديسون Addison حقاً من عادات مجتمعه؟ أو أن ديكنز Dickens أدى بكتاباته إلى إصلاح حال سجون المدنيين، أو مدارس الصبية، أو الملاجىء؟ وهل كانت مسز ستو .Mrs

Stowe حقاً تلك المرأة الصغيرة التي قامت بالحرب الكبيرة؟ وهل غير كتاب «ذهب مع الريح Gone with the Wind من موقف القـراء تجاه حـرب مسز ستو؟ وكيف أثر همنجواي Hemingway وفولكنر Faulkner في قرائهما؟ وما مدى ضخامة أثر الأدب في ظهور النزعة القومية الحديثة؟ إنه لمن المؤكد أن قصص والتر سكوت Walter Scott في اسكتلندا، وهنريك سنكوفتز Henryk Scinkiewiez في بولندا، وألويز جيـرازك Alois Jirasek في تشيكوسلوفـاكيا، كان لها أثر محدد في زيادة الفخار القومي، والذاكرة الجماعية للأحـداث التاريخية.

يمكننا أن نفترض ـ ونكون محقين دون شك ـ أن الشباب أقرب وأشد تأثراً بقراءتهم من الكتاب، وأن بعض القراء غير المحنكين يأخذون الأدب في بساطة على أنـه نقل لا تفسيـر للحياة، وأن أولئـك الذين كتبهم قليلة يأخذونها بجدية أشد من القراء المحنكين الواسعي الإطـلاع. هل يمكننـا تخطي هذا الحدس إلى ما وراءه؟ هل يمكننا أن نتخذ الإستبيانات وغيرها من وسائل البحث السوسيولوجي؟ إنه لا يمكن الحصول على الموضـوعية الدقيقة، إذ أن محاولة دراسة تاريخ الحالات سيعتمد على الذاكرة والقدرة التحليلية للذين توجه إليهم الاستبيانات، وستخضع شهاداتهم لتقويم وتصنيف يقوم به عقل قابل للخطأ. غير أن مسألة «كيف يؤثر الأدب في جمهوره» هي أمر تجريبي، يمكن الإجابة عليه بالرجوع إلى التجربة. وبما أننا ننظر إلى الأدب بمفهومه الأوسع، وإلى المجتمع كذلك بالمعنى الأوسع، فينبغي علينا إذن الرجوع ـ لا إلى تجربة الأديب المنفرد ـ بل إلى تجربة الجنس البشري. ونحن لما نبدأ بعد دراسة هذه المسائل.

ولعل أكثر الإتجاهات شيوعاً في مجال علاقات الأدب بالمجتمع هو دراسة الأعمال الأدبية كوثائق اجتماعية باعتبارها صوراً للواقع الإجتمـاعي. وممـا لا شك فيـه أنـه يمكن أن نستخلص من الأدب صـورة مـا للواقـع الإجتماعي، حقاً أن عدداً من قدامى الدارسين المنهجيين للأدب أسندوا له هذه الوظيفة فقد نـادى تومـاس وارتون Thomas Warton، وهـو أول مؤرخ

حقيقي للشعر الإنجليزي، بأن الأدب له الميزة الخاصة بأنه يسجل بأمانة سمات العصر، ويحفظ أكثر صوره تعبيراً ورونقاً. وكان الأدب بالنسبة له ولتابعيه من المهتمين بالعصور القديمة، خزانة للأزياء والتقاليد التالدة، ومصوراً لتاريخ الحضارة وخاصة لعصر الفروسية واضمحلالها. أما بالنسبة للقراء المحدثين فإن الكثرة منهم تأخذ انطباعاتها عن المجتمعات الأجنبية من خلال ما تقرؤه من قصص لكتاب مثل سنكلير لويس Sinclair Lewis وجالسورزي Galsworthy وبلزاك Balzac وتورجنيف Turgenev.

وإذا استخدم الأدب كوثيقة اجتماعية، فإنه يمكن أن نستخلص منه الخطوط العامة للتاريخ الإجتماعي. هناك تشوسر Chaucer ولانجلاند Langland اللذان يقدمان مجتمع القرن الرابع عشر من زاويتين مختلفتين، وقد أخذت افتتاحية قصص كانتربري Canterbury Tales منذ زمن بعيد على أنها تقدم مسحاً شاملاً للأنماط الإجتماعية. وقد قدم شكسبير في مسرحية زوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وبن جونسون Ben Jonson في عدد من مسرحياته، وتوماس ديلوني Thomas Deloney شيئاً عن الطبقة الوسطى في العصر الأليزابيثي. كما وصف أديسون Addison وفيلدنج Fielding وسمولت Smollett البورجوازية الجديدة في القرن الثامن عشر، ووصفت جين أوستن Jane Austen سادة الريف وقسس القرية في أوائل القرن التاسع عشر، ووصف ترلوب Trollope وثاكري Thackeray وديكنز Dickens العالم الفيكتوري. وفي النقلة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين وصف لنا جولزورثي Galsworthty الطبقة المتوسطة العليا في المجتمع الإنجليزي، ووصف ولز Wells الطبقة المتوسطة الدنيا، ووصف بنيت Bennet المدن الإقليمية.

ويمكن أن نجمع سلسلة مشابهة من الصور الإجتماعية في الحياة الأمريكية من قصص مسز ستو Mrs. Stowe وقصص هاول Howell وكذلك من قصص فارل Farrell وشتاينبك Steinbeck. وقد ظلت حياة باريس ما بعد عودة الملكية محفوظة في مئات الشخصيات التي تتحرك خلال صفحات قصة

بلزاك Balzac «المهزلة الإنسانية Human Comedy»، كما تتبع بروست Proust في تفاصيل لا تنتهي الطبقات الإجتماعية للأرستقراطية الفرنسية المتداعية. وتظهر روسيا الإقطاعية في القرن التاسع عشر في قصص ترجنيف وتولستوي، ونرى لمحات من التاجر والمفكر في قصص تشيكوف وكذلك من المزارع التعاونية في قصص شولوكوف Sholokov.

ويمكن تعداد الأمثلة إلى ما لا نهاية. فيمكننا أن نكون ونعرض «عالم» كل منهم، الدور الذي يعطيه للحب والزواج، للعمل وللمهن، وصفه لرجال الدين سواء الأغبياء أو الأذكياء، الأطهار أو المنافقين، ويمكن أن يتخصص دارس في رجال البحرية كما وردوا في قصص جين أوستن Jane Austen أو في نمط الوصوليين كما وصفهم بروست Proust أو في الزوجات كما وصفهن هاول Howell. ومثل هذا التخصص سيعطينا دراسات مثل «العلاقة بين المالك والمستأجر في القصص الأمريكي في القرن التاسع عشر» أو «البحار في القصص والمسرح الإنجليزي»، أو «الأمريكيون أيرلنديو الأصل في قصص القرن العشرين».

بيد أن هذه الدراسات قليلة الجدوى ما دامت لا تأخذ الأدب إلا على أنه مرآة للحياة، أو استعادة لها، ومن ثم لا يكون إلا وثيقة اجتماعية. مثل هذه الدراسات تصبح ذات معنى فقط، حين نعلم المنهج الفني للكاتب موضع الدراسة، ونستطيع أن نقول ـ بشكل محدد وليس في كلمات عامة، ما هي علاقة الصورة التي يرسمها بالواقع الإجتماعي. هل هي واقعية عن قصد؟ أم أنها ـ في بعض جوانبها ـ ساخرة أو كاريكاتيرية، أو مثالية رومانسية؟ في دراسة رائعة متزنة عن الأرستقراطية والطبقة الوسطى في ألمانيا ينبهنا كهن برامستدت Kohn - Bramstedt إلى أنه «لا يمكن إلا للشخص الذي لديه علم بتركيب المجتمع من مصادر أخرى غير المصادر الأدبية، أن يتبين كيف وإلى أي مدى تصور القصة أنماطاً اجتماعية معينة وسلوكها ـ ما هو الخيال المحض، وما هي المشاهدة الواقعية، وما هو مجرد تعبير عن رغبات الكاتب ليمكن الفصل بينها «بطريقة واعية». ويستخدم نفس الباحث

فكرة ماكس فيبر Max Weber عن «الأنماط الإجتماعية» المثالية ليدرس ظواهر إجتماعية مثل البغضاء الطبقية، وسلوك المحدث النعمة، والتظاهر والموقف من اليهود؛ وهو يدعى أن هذه الظواهر ليست حقائق موضوعية، أو أنماطاً سلوكية، وإنما هي اتجاهات مركبة، وبالتالي فهي أكثر قابلية للتصوير في القصة من أي مكان آخر. ويمكن للباحثين في الإتجاهات الإجتماعية أن يستخدموا المادة الأدبية إذا كان في إمكانهم تفهمها على الوجه الصحيح. والواقع أنه بالنسبة للعصور القديمة سيضطرون إلى استخدام المواد الأدبية أو شبه الأدبية لندرة الشواهد في كتابات إجتماعيّ هذه العصور: من الكتاب في السياسة، أو الاقتصاد أو المسائل العامة.

ويقدم أبطال وبطلات القصص، شريروها وشجعانها، دلائل على هذه الإتجاهات الإجتماعية. وتقود هذه الدراسات دائماً إلى مجالات تاريخ الفكر الأخلاقي والديني. فنحن نعلم وضع الخائن في العصور الوسطى، وموقف تلك العصور من الربا، وهو موقف استمر حتى عصر النهضة، والذي منه نبتت شخصية شايلوك Shylock، وبعده شخصية البخيل في موليير. إلى أي «خطيئة عظمى» عزت القرون اللاحقة شخصية الشرير، وهل يفهم شره في ضوء الأخلاقيات الشخصية أو الإجتماعية؟ هل صور على سبيل المثال ـ فنان في الاغتصاب، أو مختلس لسندات الأرامل؟

والنموذج الأمثل هو الكوميديا الإنجليزية في عصر عودة الملكية. هل كانت مسرحاً لغفلة الأزواج ومرتعاً للخيانة والزواج الصوري كما اعتقد لامب Lamb؟ أو كما رجح ماكولي Macaulay كانت صورة أمينة لأرستقراطية منحلة، لاهية، وحشية؟ وهل لنا أن نترك الخيارين معاً، لنبحث عن الشريحة الإجتماعية المحددة التي خلقت هذا الفن ولأي جمهور؟ وهل لنا أن نميز ما إذا كان هذا فناً يتخذ مبدأ الطبيعية، (يصف تفاصيل الواقع) أو فناً يهتم بجمال الأسلوب؟ (بصرف النظر عن الواقع)؟ أليس علينا أن نأخذ في الحسبان السخرية، والتهكم، ونقد الذات، والفنتازيا؟ فهذه المسرحيات كعامة الأدب ـ ليست مجرد وثائق إجتماعية، هي مسرحيات تضم شخوصاً

نمطية، ومواقف نمطية، وزيجات مسرحية، لها مواصفات الزواج الذي يتم فوق خشبة المسرح. وينهى أ. أ ستول E. E. Stoll أسانيده المتعددة في هذا الشأن بقوله: (واضح أن هذا ليس «مجتمعاً حقيقاً» ولا صورة أمينة حتى «للحياة المترفة». واضح أن هذه ليست انجلترا ولو تحت حكم آل ستيوات، سواء منذ أو قبل الثورة العظمى)، ومع هذا فإن هذا التأكيد الصحي على التقليد والأتباع الذي يجيء في مثل كتابات ستول Stoll لا يمكن أن تصفى كليةً العلاقات بين الأدب والمجتمع. إذ أنه حتى أشد المجازات إلغازاً، وأبعد الشعر الرعوي عن الواقع، وأغرق النوادر في الخيال، إذا درست بعناية، سنجدها تقول شيئاً عن المجتمع في زمن ما.

والأدب لا يحدث إلا في سياق إجتماعي، وكجزء من الثقافة في وسط معين. وقد أدت ثلاثية تان Taine الشهيرة ـ الجنس Race الوسط Milieu واللحظة Moment إلى إفراد الدراسة في واقع الأمر للوسط. فالجنس هو مكمل ثابت غير معلوم يتعامل معه تان Taine في مرونة. أما اللحظة فهي قابلة للذوبان في مفهوم الوسط، والإختلاف في الزمن يعني ببساطة خلفية إطارية مختلفة، ولكن مسألة التحليل الفعلية تظهر عندما نحاول الوصول إلى قرار كلمة «وسط». سندرك أن أكثر الأطر إلتصاقاً بالعمل الفني هو التقليد اللغوي والأدبي الذي ينتمي إليه، وهذا التقليد بدوره يحوطه مناخ ثقافي عام. ويرتبط الأدب بشكل أقل مباشرة بمواقف اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية محددة. صحيح أن هناك تداخلاً في العلاقات بين مجالات الأنشطة الإنسانية. وقد يمكن في النهاية أن نصل إلى ارتباط بين أنماط الإنتاج والأدب، وذلك نظراً لأن النظام الاقتصادي يتضمن عادة نظاماً للسيطرة، وبالتالي فإنه يتحكم في أشكال الحياة الأسرية. وتلعب الأسرة دوراً هاماً في التعليم، وفي تحديد مفاهيم العلاقات الجنسية والحب، وفي جملة التقاليد المتعلقة بالمشاعر الإنسانية. ومن ثم فإنه من الممكن ربط الشعر الغنائي بتقاليد الحب، والمعتقدات الدينية، وتصور الطبيعة. بيد أن هذه العلاقات قد تكون غائرة ومستترة.

ومع هذا يبدو من المستحيل أن نقبل الرأي الذي يدّعي لنشاط إنساني معين أنه الدافع الأول لكل الأنشطة الأخرى، سواء كان هذا هو رأي تاين Taine الذي يعزو كل نشاط خلاق إلى عامل بيولوجي غامض، وهو «الجنس» أو راي هجل Hegel والهجليين القائلين بأن الروح هي القوة المحركة الوحيدة في التاريخ، أو رأى الماركسيين الذين يشتقون كل شيء من طريقة الإنتاج. وبينما لم تحدث تغيرات تكنولوجية جذرية في القرون العديدة التي انقضت بين بدايات العصور الوسطى وبين ظهور الرأسمالية، إلا أن الحياة الثقافية، والأدبية على وجه الخصوص، اعتراها تحول عميق. ولا يعكس الأدب دائماً، أو على الأقل بشكل مباشر، الإحساس بالتغيرات التكنولوجية للعصر، فالإنقلاب الصناعي لم يتغلغل في القصة الإنجليزية إلا في الأربعينات من القرن التاسع عشر (في قصص مسز جاسكل Mrs. Gaskell وكنجسلي Kingsley وشارلوت برنتي Charlotte Bronte)، وذلك بعد فترة طويلة من ملاحظة الاقتصاديين والمفكرين الإجتماعيين لمظاهر هذا الإنقلاب.

علينا أن نسلم بأن الموقف الإجتماعي قد يحدد إمكان إدراك بعض القيم الجمالية، ولكن لا يعني ذلك حدوث تلك القيم الجمالية ذاتها. فقد نستطيع تحديد الخطوط العريضة للأشكال الفنية الممكنة في مجتمع ما، والأشكال غير الممكنة، ولكن لا نستطيع أن نتنبأ بأن هذه الأشكال الفنية ستنشأ في الوجود فعلاً. ويحاول كثير من الماركسيين - وليس الماركسيون وحدهم - أن يختصروا الطريق بين الإقتصاد والأدب. مثلاً جون ماينارد كنيس John Maynard Keynes وهو ليس ببعيد عن الأدب - يعزو ظهور شكسبير إلى أننا كنا في موقف مالي نستطيع فيه أن نتكفل بشكسبير في اللحظة التي قدم فيها نفسه. فالكتاب العظام يزدهرون في جو البهجة، والإنشراح، والخلو من الهموم الإقتصادية التي تحسها الطبقة الحاكمة، والتي تتولد من تضخم الأرباح». ولكن تضخم الأرباح لم يأت بشعراء عظام في ظروف أخرى - مثلاً خلال فترة الإزدهار في العشرينات من هذه القرن في الولايات المتحدة على سبيل المثال -. على أن هذا التصور لشكسبير المتفائل يظل قابلاً للمناقشة:

ومن الجانب الآخر لا نجد عوناً في الفكرة المضادة التي جاء بها ماركسي روسي بقوله: «إن نظرة شكسبير المأساوية للعالم ترتبت على كونه يعبر تعبيراً مسرحياً عن الأرستقراطية الإقطاعية التي فقدت سؤددها الغابر في عهد إليزابث». مثل هذه الأحكام المتناقضة التي ترتبط بمقولات مبهمة مثل التفاؤل والتشاؤم، تقصر عن المعالجة المحددة للمستوى الإجتماعي الذي يمكن التيقن منه لمسرحيات شكسبير، أو لآرائه التي صرح بها في المسائل السياسية (والتي تتضح من مسرحياته التاريخية)، أو لوضعه الإجتماعي ككاتب مؤلف.

ومع هذا فإنه ينبغي ألا نرفض الفهم الإقتصادي للأدب بناء على ما تقدم من إشارات؛ فإن كارل ماركس ذاته ـ رغم أنه أحياناً ما أصدر أحكاماً خيالية ـ إلا أنه بصفة عامة لاحظ بدقة العلاقة المستقرة بين الأدب والمجتمع. ففي كتابه «دراسة في الإقتصاد السياسي Critique of Political Economy» يصرح بأن «بعض عصور الرقي الفني لا يطرد فيها الرقي العام للمجتمع، ولا الأساس المادي والهيكل الذي يقوم عليه بناؤه. أنظر إلى مثل الأغريق مقارناً بالأمم المحدثة أو حتى بشكسبير». وقد فهم ماركس أيضاً أن التقسيم الحديث للعمل يؤدي إلى تناقض واضح بين العوامل الثلاثة (التي تسمى «لحظات» في مصطلحه الهيجلي Hegel) للعملية الاجتماعية ـ «قوى الإنتاج» و«العلاقات الإجتماعية» و«الوعي» وقد تنبأ بأسلوب يكاد يكون طوباوياً Utopian، بأنه في مجتمع المستقبل اللاطبقي، سيتلاشى تقسيم العمل هذا وسيندمج الفنان مرة أخرى في مجتمعه. ورأى أنه من الممكن أن يكون كل إنسان رساماً ماهراً، بل مبتدعاً. «في المجتمع الشيوعي لا يوجد رسامون، بل رجال يستطيعون الرسم بالإضافة إلى أعمال أخرى».

و«الماركسي الشعبي» يقول لنا أن هذا الكاتب أو ذاك بورجوازي يفصح عن آراء رجعية أو تقدمية حول الكنيسة والدولة. وهناك تناقض غريب بين تلك الحتمية المعلنة التي تفترض أن «الوعي» تال «للوجود»، وأن البورجوازي لا خيار له في أن يكون كذلك، وبين الحكم الأخلاقي بإدانته

لآرائه تلك. ويلاحظ في روسيا أن الكتاب ذوي الأصل البورجوازي الذين انضموا للبروليتاريا خضعوا بشكل مستديم للشكوك في إخلاصهم، وعزى كل تخلف فني أو مدني إلى أصلهم الطبقي. ومع هذا فإنه إذا كان التقدم ـ بالمعنى الماركسي ـ يقود مباشرة من الأقطاعية عبر الرأسمالية البورجوازية إلى «ديكتاتورية البروليتاريا»، فإنه يكون من المنطقي أن يمتدح الماركسي «التقدميين» في أي وقت من الأوقات. وعليه أن يمتدح البورجوازي الذي ناضل الإقطاعية التي تخلفت في المراحل الأولى من قدوم الرأسمالية. ولكن كثيراً ما ينتقد الماركسيون كتاباً على أساس نظرة القرن العشرين، أو كما فعل سميرنوف Smirnov وجريب Grib ـ وهم من الماركسيين الناقدين «لعلم الاجتماع الشعبي Vulgar Sociology» ـ يستنقذون الكاتب البورجوازي وذلك بالإعتراف بالقيمة الإنسانية العالمية له.

ومن هنا توصل سميرنوف إلى أن شكسبير كان «صاحب الإيديولوجية الإنسانية للبورجوازية»، والمدافع عن البرنامج الذي قدمته هذه الطبقة، حين تقدمت بإسم الإنسانية ـ «لتحدي النظام الإقطاعي». غير أن مفهوم الهيومانزم، وعالمية الفن، يسقطان المبدأ الأساسي للماركسية الذي يعتمد على النسبية في خلاصته.

والنقد الماركسي يبدو في أحسن صوره عندما يتعرض للمضمون الاجتماعي الكامن في عمل الكاتب. ومن هذه الناحية فهو أسلوب للتفسير مناظر للأساليب المبنية على نظرات فرويد Freud، أو نيتشه Nietzsche أو باريتو Pareto، أو «سوسيولوجية المعرفة» عند شلر ـ مانهايم Scheler - Mannheim، كل هؤلاء المفكرين تشككوا في العقل، أو المذهب المعلن، أو العبارة المطلقة. والفرق الأساسي هو أن أساليب نيتشة وفرويد كانت سيكولوجية، بينما جاء تحليل باريتو «للبقايا Residues» والمشتقات derivatives وأسلوب شلر ـ مانهايم في تحليل «الإيديولوجية» مبنيين على أساس اجتماعي.

و «سوسيولوجية المعرفة» كما صورتها كتابات ماكس شللر Max Scheler

وماكس فيبر Max Weber وكارل مانهيام Karl Mannheim، جاءت مدروسة بالتفصيل، ولها مزايا محققة على النظريات المنافسة، فهي لا تلفت النظر فحسب إلى الفروض والمضامين الخاصة بموقف إيديولوجي معين، بل إنها تبرز الظنون الخفية والميول الخاصة بالباحث ذاته. ومن ثم فإنها تتسم بنقد الذات، والإحساس بها ربما لدرجة مَرَضية. وهي أيضاً أقل ميلاً من الماركسية أو مدرسة التحليل النفسي إلى عزل عامل واحد وإفراده بمسئولية التغير. ومهما كان من إخفاقها في عزل العامل الديني، فإن دراسات ماكس فيبر في سوسيولوجية الدين، لها قيمتها في محاولة وصف أثر العوامل الأيديولوجية في السلوك الإقتصادي، والمبادىء الإقتصادية. وقد كان التأكيد في السابق على الأثر الاقتصادي في الإيديولوجيات. ومما يستحق الترحيب أن تجري دراسة شبيهة عن آثار الأدب في التغير الإجتماعي، رغم ما قد يكتنف ذلك من صعوبات مماثلة. فقد يكون من الصعب أيضاً عزل العامل الأدبي الصرف ـ كما هو الحال في عزل العامل الديني ـ وتحديد ما إذا كان الأثر عائداً إلى العامل الأدبي على وجه التحديد، أم إلى قوى أخرى يكون العامل مجرد غلاف أو قناة لها.

وتعاني «سوسيولوجية المعرفة» من مغالاتها في النزعة التاريخية، فقد وصلت في النهاية إلى نتائج شكلية رغم افتراضها أن «الموضوعية» يمكن تحقيقها بإدماج ـ ومن ثم تحييد ـ الرؤيتين المتعارضتين. وتعاني أيضاً عند التطبيق في الأدب ـ من عدم مقدرتها على الربط بين «المضمون» و «الشكل». فهي ـ كالماركسية ـ نظراً لانشغالها بتفسير لا معقول ـ عاجزة عن تقديم الأساس العقلي للجماليات، ومن ثم أيضاً للنقد والتقويم. ويصح هذا أيضاً بالنسبة لكل المعالجات الخارجية للأدب ـ فلا يمكن لدراسة تعليلية أن تقدم إطاراً نظرياً وافياً مرضياً لتقويم العمل الفني وتحليله ووصفه.

ولكن من الواضح أنه يمكن بسط مشكلة «الأدب والمجتمع» في صياغات مختلفة، تلك المتعلقة بالعلاقات الرمزية أو ذات المغزى، بالإتساق، والإنسجام، والترابط والتوافق، ومثلية البنية، وتناظر الأسلوب، أو

غير ذلك من المصطلح الذي نود أن نصف به تكامل الثقافة، أو الترابط بين الأنشطة الإنسانية المختلفة. وقد توصل سوروكين Sorokin - الذي قام بتحليل الإحتمالات المختلفة - إلى أن التكامل يتفاوت من مجتمع إلى مجتمع.

ولم تجب الماركسية عن التساؤل حول درجة اعتماد الأدب على المجتمع. ومن ثم فإن كثيراً من المشاكل لم تبدأ دراستها بعد. وأحياناً على سبيل المثال يقدم الدليل على الأثر الإجتماعي في تحديد الأجناس الأدبية. كما هو الحال في إثبات الأصل البورجوازي للقصة، أو في ورود بعض التفاصيل عن اتجاهات هذه الأجناس وصورها، كما جاء في مقولة أ. ب. بيرجم E. B. Burgum التي يجافيها المنطق من أن الملهاة - المأساوية Tragi - Comedy نتجت عن تأثير جدية الطبقة المتوسطة على «هزل الأرستقراطية». هل هناك عوامل إجتماعية محددة حتمت ظهور أسلوب أدبي عريض مثل الرومانسية - التي رغم ارتباطها بالبورجوازية اتخذت إيديولوجية مضادة للبورجوازية - على الأقل في ألمانيا - منذ بدايتها؟ ورغم ما يتضح من إرتكاز بعض الأيديولوجيات والموضوعات الأدبية على الظروف الاجتماعية، فقلما أمكن التثبت من الأصول الإجتماعية للأشكال والأساليب، والأجناس والأنماط الأدبية.

وقد كانت هناك محاولات محددة لدراسة الأصول الإجتماعية للأدب، مثل نظرية بوكر Bücher ذات الجانب الواحد، حول انبثاق الشعر من أهازيج العمال، وفي العديد من دراسات علماء الأنثروپولوجيا حول دور السحر في الفنون البدائية. وفي المحاولة الموسوعية لجورج تومسون George Thomson لأن يربط بين المأساة الإغريقية وبين الطقوس والمعتقدات، وكذلك بينها وبين ثورة ديمقراطية إجتماعية في زمن إسكيلوس Aeschylus، وفي محاولة كريستوفر كودويل Christopher Caudwell التي تشوبها السذاجة لرد الشعر إلى مشاعر قبلية، وإلى «الوهم» البورجوازي - حول حرية الفرد.

وحتى نقطع بأثر المجتمع في تحديد الأشكال الأدبية فإن أمر

الإتجاهات الإجتماعية باعتبارها «مكوناً» وعنصراً فعالاً يدخل في قيمة العمل الأدبي - يظل معلقاً، وقد يمكن القول بأن «الصدق الإجتماعي» رغم أنه في ذاته ليس قيمة فنية - إلا أنه يساند قيماً فنية مثل التراكب والترابط.. ولكن قد لا يكون الأمر على هذه الشاكلة. فهناك أدب رفيع ليس له ارتباط إجتماعي، والأدب الإجتماعي ليس إلا نوعاً واحداً من الأدب، وليس في مركز الدائرة بالنسبة لنظرية الادب، اللهم إلا إذا رأينا أن الأدب «محاكاة» للحياة كما هي، وللحياة الإجتماعية على وجه التخصيص. ولكن الأدب ليس بديلاً لعلم الإجتماع أو السياسة. إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به.

الفصل العاشر
الأدب والفكر

يمكن تصور العلاقة بين الأدب والفكر بطرق جد متباينة، فكثيراً ما أخذ الأدب على أنه شكل من الفلسفة، «أفكار» ملتفة في صورة، ويحلل لاستيضاح «أفكار رئيسية». ويشجع الدارسون على تلخيص الأعمال الأدبية والإستخلاص منها في ضوء هذه التعميمات. وقد تنطع كثير من الدارسين القدامى في استخدام هذا المنهج، ويحضرنا بخاصة بعض النقاد الألمان لشكسبير مثل أولرتش Ulrici الذي صاغ الفكرة الرئيسية لمسرحية تاجر البندقية على أن «غاية العدل هي غاية الظلم Summum Jus Summa injuria». ورغم أن معظم الناقدين اليوم يحاذرون من مثل هذا الأغراق في الفكر، إلا أنه ما زال هناك من الآراء ما يأخذ الأدب على أنه مبحث فلسفي.

والرأي المناقض لهذا ينفي عن الأدب أي مغزى فلسفي، فقد ذكر جورج بواس George Boas رأياً صريحاً في محاضرة بعنوان «الفلسفة والشعر» قائلاً: «إن الأفكار في الشعر عادة ما تكون بائخة وخاطئة، ولن يوجد بين من تخطى السادسة عشرة من يرى جدوى في قراءة الشعر لمجرد ما يقدمه من أفكار». وطبقاً للناقد ت. س إليوت «لم يقدم أي من دانتي Dante أو شكسبير فكراً حقيقياً» وقد يسلم المرء مع بواس Boas بأن المحتوى الفكري لمعظم الشعر (وهو هنا يشير أساساً إلى الشعر الغنائي) عادة ما يكون مغالى فيه. فإذا حللنا الكثير من مشهورات القصائد التي أثارت الإعجاب لما بها من فلسفة، فعادة ما نتبين أنها تضم مقولات سطحية حول فناء الإنسان، وتقلب المقادير. كذلك الحِكَم التي جاءت على لسان شعراء العصر

الفيكتوري مثل براونج Browning التي شدهت كثيراً من القراء على أنها كاشفة، كثيراً ما تتضح على أنها تبسيط لحقائق فطرية. وحتى لو أخذنا ببعض المقولات العامة كمقولة كيتس «الجمال هو الصدق، والصدق هو الجمال» فيبقى علينا أن نتلمس مدلول مثل هذه المقولات التي تجمع النقيضين، اللهم إلا إذا رأينا فيها مجرد خاتمة لقصيدة تصور ديمومة الفن، وزوال العواطف البشرية والجمال الطبيعي. والنزول بالعمل الفني إلى اعتباره مجرد مقولة مذهبية ـ وأدهى من ذلك عزل بعض الفقرات ـ يودي بالقيمة الفريدة لهذا العمل ويؤدي إلى تحلل بنائه، ويفرض عليه معايير غريبة لقياس قيمته.

ويمكن يقيناً أخذ الأدب باعتباره وثيقة في تاريخ الفكر والفلسفة، إذ أن تاريخ الأدب يتمشى مع التاريخ الفكري ويعكسه. وكثيراً ما تبين الأقوال الصريحة أو الإيماءات ولاء الشاعر لفلسفة بعينها، أو تثبت معرفته المباشرة لفلسفات كانت شائعة، أو إدراكه لفروضها العامة.

وفي الأحقاب الأخيرة كرس بعض الدارسين الأمريكيين جهودهم لدراسة هذه المسائل، وسموا منهجهم «تاريخ الأفكار» History of Ideas. وهي تسمية يشوبها بعض الخطل لذلك المنهج المحدد المحدود الذي أنشأه ودافع عنه أ. و. لفجوي A. O. Lovejoy وقد أثبت لفجوي ببراعة فاعلية هذا المنهج في كتاب «سلسلة الوجود العظمى» The Great Chain of Being. وفيه يتتبع الفكرة ـ فكرة مدارج الطبيعة من أفلاطون حتى شلنج Schelling خلال كافة أنماط الفكر: الفلسفي بالمعنى الدقيق والعلمي والديني، ثم الأدبي بصفة خاصة. ويختلف هذا المنهج عن منهج تاريخ الفلسفة في جانبين: فيرى لفجوي أن تاريخ الفلسفة محدود بدراسة كبار المفكرين، بينما يسمح منهجه في «تاريخ الأفكار» بضم صغار المفكرين بما فيهم الشعراء، وهم في رأيه قد اقتبسوا من المفكرين. والجانب الآخر هو أن تاريخ الفلسفة يهتم بالنظم الفكرية الكبرى، بينما يتناول «تاريخ الأفكار» الأفكار المنفردة، فهو يجزئي النظم الفكرية للفلاسفة إلى جزئياتها المكونة لها، ويدرس كل عنصر

على انفراد.

وإذا كان من الممكن الدفاع عن تلك التحديدات المعينة التي بينها لفجوى كأساس لدراسات مفردة مثل كتابه «السلسلة العظمى للوجود The Great Chain of Being» فإن تلك التحديدات لا تفلح في التطبيق العام. وتاريخ المفاهيم الفلسفية يقع حقيقة في نطاق تاريخ الفلسفة، وكذلك عده كل من هيجل Hegel وندلباند Windelband منذ زمن طويل. وطبيعي أن الدراسة ستكون قاصرة إذا جاء التركيز على (الوحدات الفكرية) دون سلكها في النظام الفكري العام (أو الفلسفة الشاملة)، ويكون القصور هنا شبيهاً بالقصور الذي يجيىء في قصر الدراسة الأدبية على تاريخ العروض أو تطور الصورة الجمالية دون الإكتراث بدراسة ذلك النسق الشامل وهو العمل الأدبي المتكامل. «فتاريخ الأفكار» هو ببساطة مدخل محدد لدراسة التاريخ العام للفكر، مستخدماً الأدب كوثيقة أو كمثال إيضاحي. ويتضح هذا من وصف لفجوى الأفكار في الأدب التأملي الجاد بأنها «أفكار فلسفية مذوبة».

ومع هذا فإنه ينبغي على دارسي الأدب أن يرحبوا بمنهج «تاريخ الأفكار» هذا، وذلك لا للضوء غير المباشر الذي يلقيه فهم تاريخ الفلسفة على الأدب. فمنهج لفجوى هو رد فعل للتناهي في التفلسف الذي يتصف به مؤرخو الفكر، فهو يدرك أن الفكر أو على الأقل الاختيار بين نظام فكري وآخر ـ غالباً ما تحدده فروض مسبقة، أو عادات عقلية غير واعية، وأن اعتناق الناس للأفكار يتأثر بتعرفهم لمختلف المشاعر الميتافيزيقية، وأن الأفكار غالباً ما تتبلور حول كلمة محورية، أو عبارة موقرة ينبغي أن تدرس من الجانب الدلالي. وليو سبيتزر Leo Spitzer الذي عارض كثيراً من جوانب منهج لفجوى في تاريخ الأفكار قدم هو ذاته نماذج ممتازة في الربط بين التاريخ الفكري والدلالي في دراسات تتبع فيها مدلول كلمات مثل milieu الوسط» و«ambiance المحيط» و«المناخ Stinnung» من خلال ما ارتبط بها وما تفرع منها من معنى خلال التاريخ. وهناك أخيراً جانب جذاب لمنهج لفجوى، فهو يتجاهل عن قصد أي فاصل بين الدراسات الأدبية والتاريخية يقوم على

أساس القوميات واللغات.

لا يمكن المغالاة في قيمة معرفة تاريخ الفلسفة والفكر العام بالنسبة لتفسير نص شعري. بل إن التاريخ الأدبي، وخاصة عند تناول كتاب مثل باسكال Pascal وإيمرسون Emerson ونيتشة Nietche يعالج دائماً قضايا متعلقة بالتاريخ الفكري. والواقع أن تاريخ النقد هو جزء من تاريخ الفكر الجمالي، على الأقل إذا عالجناه في حد ذاته، دون الإشارة إلى العمل الإبداعي المعاصر له.

ويمكن أن نثبت دون شك أن الأدب الإنجليزي يعكس تاريخ الفلسفة. فأفلاطونية عصر النهضة تتخلل الشعر الأليزابيثي: فقد كتب سبنسر Spenser أربع أناشيد يصف فيها التصاعد - المبني على الأفلاطونية الجديدة - من المادية إلى الجمال الإلّهي، وفي قصيدته «الملكة الجنية Faerie Queene» يفصّل في الخلاف بين الصيرورة والطبيعة ليؤيد فكرة النظام الأدبي الذي لا يتغير. ونسمع في كتابات مارلو Marlowe أصداء الإلحاد والشك الإيطالي المعاصر له. وحتى في شكسبير هناك آثار أفلاطونية عصر النهضة، خذ مثلاً الكلام المشهور لشخصية يوليسيس Ulysses في مسرحية شكسبير «ترويلاس Troilus»، وكذلك الأصداء التي جاءت من كتابات مونتانى Montaigne وبعض إشارات من الرواقية. كذلك يمكن تتبع دراسة الشاعر دان Donne لآباء الكنسية والمدرسيين وكذلك تأثير العلم الجديد على وجدانه. وقد كوّن جون ميلتون Milton الشاعر الإنجليزي لاهوتاً ونظرية في الكون مبنيين على أسس شخصية ويجمعان طبقاً لأحد الشروح - عناصر مادية وأفلاطونية، كما يأخذان من الفكر الشرقي ومن بعض المذاهب المعاصرة مثل مذهب الفنائيين mortalists.

وقد كتب داريدن Dryden شعراً فلسفياً يتناول جدليات العصر الدينية والسياسية، ويبين دون شك إدراكه للإتجاهات السائدة: المذهب الإيماني Fideism والعلم الحديث، والشك، والربوبية deism ويمكن وصف تومسون

Thomson بأنه صاحب النظام الفكري الذي يضم عناصر من فكر كل من نيوتن Newton وشافتسيري Shaftesbury وتفيض قصيدة الشاعر بوب Pope المسماة «مقال في الإنسان» بأصداء فلسفية. كما نظم الشاعر جراي Gray نظريات جون لوك Locke في أبيات لاتينية سداسية التفعيلات. وكان لورنس ستيرن Sterne من أشد المعجبين بلوك واستخدم آراءه حول التداعي والإستمرار - غالباً لأغراض هزلية - في قصته تراسترام شاندي Tristram Shandy.

وقد كان كولريدج - من بين الشعراء الرومانتيكيين العظام - فيلسوفاً صناعاً ذا تطلع عظيم وذا شأن يذكر. وكان دراساً مدققاً لكانت Kant وشلنج Schelling باسطاً لآرائهم - وإن فاته التمحيص أحياناً. ورغم أن شعر كولريدج لا يبدو أنه قد تأثر كثيراً بفكره الفلسفي، إلا أن كثيراً من الأفكار الجرمانية، أو الأفلاطونية الجديدة عامة دخلت من خلاله، أو عاودت دخول التقليد الشعري الإنجليزي. وهناك آثار من كانت Kant في شعر وردزورث Wordsworh. كما ظهر أنه كان دارساً متعمقاً لأعمال عالم النفس هارتلي Hartley. وقد تأثر شللي Shelley في بادىء الأمر بالفلاسفة الفرنسيين في القرن الثامن عشر (الموسوعيين) وتلميذهم الإنجليزي جودوين Godwin ولكنه عاد فاكتسب آراء من فكر سبينوزا، وباركلي، وأفلاطون.

أما في العصر الفيكتوري، فقد وجد السجال القائم بين العلم والدين تعبيراً في شعر تنسون وبراوننج. ويعكس سوينبرن Swinburne وهاردي Hardy إلحاد العصر التشاؤمي، بينما يظهر في شعر هوبكنز Hopkins تأثير المفكر المسيحي دانزسكوتس Duns Scotus. وقد قامت جورج أليوت George Eliot بترجمة فورباخ Feuerbach وستراوس Strauss، وقرأ شو Shaw سمويل باتلر Samuel Butler ونتشة Neitsche، ومعظم الكتاب المحدثين قرأوا فرويد Freud أو قرأوا عنه. وقد عرف جويس Joyce كتابات فرويد ويونج Jung بالإضافة إلى فيكو Vico وجيوردانو برونو Giordano Bruno وكذلك توماس الأكويني Thomas Acquinas. وقد استغرق الشاعر الإيرلندي ياتس

Yeats في قراءآت وخبرات تصوفية وروحانية، كما تعمق في قراءة باركلي Berkeley.

وهناك دراسات وفيرة لهذه المشاكل في الآداب الأخرى. فتفسيرات اللاهوت عند دانتي Dante لا حصر لها. وفي فرنسا استندم جيلسون M. Gilson إلى علمه بالفلسفة الوسيطة في تفسير نصوص من رابليه Rabelais وباسكال Pascal. وقد كتب بول هازار Paul Hazard في حذق عن أزمة الوعي الأوروبي Crisis of European Consciousness في أواخر القرن السابع عشر، متتبعاً انتشار فكر «التنوير»، وفي كتاب آخر تتبع استقرار هذا الفكر في البلاد الأوروبية.

وتكثر الدراسات في ألمانيا عن تأثيرات كانت Kant على شيللر Schiller، وتأثر جيتة Goethe بأفلوطين Plotinus وسبينوزا Spinoza، وعلاقة كليست Kleist بكانت، وهبل Hebbel بهجل Hegel وغيرها من الموضوعات. وقد كان التعاون في ألمانيا بين الفلسفة والأدب تعاوناً وثيقاً - خاصة في العصر الرومانتيكي، حين عاش فخته Fichte، وشلنج Schelling، وهجل Hegel مع الشعراء، وحين رأى شاعر صرف مثل هولدرلن Holderlin أن يكون له تفكير منهجي حول المعرفة والميتافيزيقيا. وفي روسيا كثيراً ما عولج دوستويفسكي Dostovsky وتولستوي Tolstoy على أنهما فيلسوفان أو مفكران دينيان، بل إن بوشكين Pushkın فهم على أن له حكمة قد يصعب استحضارها. وحين ازدهرت الحركة الرمزية، ظهر في روسيا مدرسة كاملة من «النقاد الميتافيزيقيين» يفسرون الأدب بمقتضى مواقفهم الفلسفية. وقد تناول دوستوفيسكي - سواء بالكتابة عنه مباشرة أو حوله - كتاب مثل روزانوف Rozanov وميرزهكوفسكي Merezhkovsky، وشيستوف Shestov وبردايف Berdayev، وفولينسكي Volynsky وفياكشلاف إيفانوف Vyacheslav ivanov. وقد استخدموه احياناً للترويج لمذهبهم، وأحياناً جعلوا منه مجرد نظام فكري، ولكن نادراً ما كتبوا عنه كقاص مأساوي.

وهناك أسئلة لا تجد الإجابة الواضحة عليها ينبغي أن تثار بعد هذه الدراسات، أو قل قبلها. إلى أي مدى تكون مجرد أصداء فكر الفلاسفة في شعر الشاعر محددة لوجهة نظره، وخاصة إذا كان الشاعر مؤلفاً مسرحياً مثل شكسبير؟ وكيف كان وضوح ومنهجية الآراء الفلسفية التي اعتنقها الشعراء وغيرهم من الكتاب؟ أليس من أشد المفارقات الزمنية أن نفترض أن كاتباً من القرون القديمة كانت له فلسفة شخصية، أو حتى شعر بالحاجة إليها، أو أنه عايش أناساً كانوا يشجعون أو يميلون إلى أي نمط من الفكر الشخصي؟ ألا يبالغ مؤرخو الأدب كثيراً - حتى في حديثهم عن المعاصرين - في بيان اتساق ووضوح ومجال المعتقدات الفلسفية لهؤلاء الكتاب؟

وحتى إذا تناولنا كتاباً كانوا شديدي الإحساس بذواتهم أو كانوا - كما في حالات قليلة - فلاسفة متأملين، وعالجوا الشعر الذي يوصف بأنه «فلسفي» فما زال علينا أن نتساءل: هل يرقى الشعر إذا أمعن في الفلسفة؟ هل يحكم على الشعر على أساس قيمة الفلسفة التي يحملها أو على أساس درجة بصره بالفلسفة التي يتخذها؟ أو يحكم عليه بالنظر إلى أصالته الفلسفية أو بمقدار تعديله في الفكر التقليدي؟ وقد فضل ت. س. إليوت T. S. Eliot الشاعر الإيطالي دانتي Dante على شكسبير لأنه رأى أن الفلسفة التي يقدمها دانتي أصح مما يقدمه شكسبير.

وقد قال فيلسوف ألماني هو هرمان جلوكنر Herman Glockner بأن الشعر والفلسفة كانا في دانتي Dante أبعد مايكونان عن بعضهما لأن دانتي نقل نظاماً فكرياً منتهياً دون أن يغير فيه. وقد حدث التعاول الحقيقي بين الفلسفة والشعر حين التقى الشعر والفكر في شخص واحد مثل أمبادوقليس Empedocles في عصر ما قبل سقراط عند اليونان، أو في عصر النهضة حين كتب فيتشينو Ficino أو جيوردانو برونو الشعر والفلسفة في آن واحد، فلسفة شعرية، أو شعراً فلسفياً، وبعد ذلك في ألمانيا حين جاء جيته الذي كان في الوقت ذاته شاعراً، وفيلسوفاً أصيلاً. ولكن هل تعد تلك المستويات الفلسفية مقاييس للنقد الأدبي؟ فهل تدان قصيدة الشاعر بوب Pope لما تنم عنه من

انتقائية ملحوظة في مصادرها، ويظهر الإنسجام في فقراتها كل على حدة، بينما يعم التنافر في القصيدة إذا أخذت في مجموعها. وهل يكـون تطور شللي في وقت ما من حياته، من شاعر متأثر بمادية جودوين Godwin إلى التأثر بمثالية أفلاطون، عاملاً في الحكم عليه بالإجـادة أو بالهبـوط. وهل يمكن أن ندحض القول السائد بين جيل جديد من القراء بأن شعر شللي Shelley غامض رتيب ممل، بالإشارة إلى أنه إذا فهمت فلسفته على الوجه الصحيح فسنرى مغزاها للعصر الذي عاش فيه، أو إلى أن هذه المقطوعة أو تلك ليست خاوية من المعنى، وإنما تضم أفكاراً علمية أو شبه معاصرة؟ كل هذه المقاييس مبنية بلا شك على الفهم الناتج عن اتخاذ المبدأ الفلسفي، وعلى الخلط بين وظائف الفلسفة والفن، وعلى قصور في فهم السبيل الذي تدخل الأفكار منه بالفعل إلى الأدب.

هذه الإعتراضات على العِقلانية المغرقة أخذت في الاعتبار في بعض المناهج التي طورت في ألمانيا على وجه الخصوص.

وقـد دافع رودلف أنجـر Rudolf Unger بوضـوح عن اتجاه لم يسبق استغلاله بصفة منهجية، إلا أنه كان مستخدماً لفترة طويلة. فهو يثبت بحق أن الأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى صور وأشعار، ولكن الأدب يعبر عن اتجـاه عام نحـو الحياة، وأن الشعـراء عادة مـا يجيبون ـ بشكـل غيـر منهجي ـ على أسئلة هي أيضاً موضوعات للفلسفة، غير أن الطرائق الشعرية في الإجابة تختلف باختلاف العصور والمواقف ويصنف أنجـر Unger هذه «المشاكل» على النحو القسري التالي: مشكلة القدر، ويعني بها العلاقة بين الحرية والضرورة، بين الروح والـطبيعة؛ والمشكلة الـدينية متضمنـة تفسير المسيح، والموقف من الخطيئة والخلاص؛ ومشكلة الطبيعة وتشمل مسائل مثل الشعور نحو الطبيعة، ومسائل أيضاً خاصة بالأسطورة والسحر. ويصـف أنجر مجموعة مشاكل أخرى بأنها مشكلة الإنسان. وتشمل هذه مسائل متعلقة بمفهوم البشرية، وعلاقة الإنسان بالموت، ومفهوم الإنسان للحب، وهناك في النهـاية مجمـوعة مشـاكل متعلقـة بالمجتمـع، والأسرة، والـدولـة. وتجيء

الـدراسات عن الكتـاب في ضوء مـواقفهم من هذه المسـائل، وفي بعض الحالات أخرجت كتب تحاول تتبع هذه المشاكـل في ضوء تـطور ضمني مفترض. فقد كتب والتر ريم Walter Rehm كتاباً كبيراً عن مشكلة الموت في الشعر الألماني وكتب بول كلاكوهن Paul Kluckhohn عن مفهوم الحب في القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكي.

وهناك جهد مشابه في اللغات الأخرى. إذ يمكن وصف كتاب الناقد الإيطالي ماريو براز Mario Praz المسمى «التبـاريح الـرومانسيـة» Romantic Agony بأنه يتناول مشكلتي الجنس والموت كما يتبين من العنوان الإيطالي الأصلي للكتاب «الجسد، والموت، والشيطان». ويحتوي كتاب س. س. لويس C. S. Lewis المسمى «مجازيـة الحب» Allegory of love الذي يعـد تـاريخاً للقصيـدة المجازيـة على الكثير حـول مختلف المواقف من الحب والـزواج. وقد كتب تيـدور سينسر Theodore Spencer كتـابـاً عن «المـوت والتراجيديا الأليزابيثية» يتتبع في مقـدمته فكـرة العصر الـوسيط عن الموت مقارنة بأفكار عصر النهضة عن نفس الموضوع. ولنضرب مثلاً واحداً. فقد كان الإنسان في العصر الوسيط يخشى الموت المفاجىء، مخافة ألا تتاح له فرصة الأهبة والتوبة، بينما اعتقد مونتاتي Montaigne (من الكتاب الفرنسيين في عصر النهضة) أن الموت العاجل أفضل، إذ افتقد العقيدة المسيحية بأن الموت هو هدف الحياة. وقد حاول هـ. ن. فيرتشايلد H. N. Fairchild أن يتتبع الإتجاهات الدينية في شعر القرن الثامن عشر وذلك بتصنيف الكتـاب وفقـاً لحمية مشـاعرهم الـدينية. وفي فـرنسا استمـد القس بريموند Abbe Brémond معـظم مادة كتـابه «تـاريخ الشعـور الـديني الفـرنسي في القـرن السـابـع عشـر: History of French Religious Sentiment in the Seventeenth Century. من الأدب. وقد كتب مونجلون Monglond وتراهارد Trahard دراسات جيدة حول النزعة العاطفية Sentimentalism وموقف ما قبل الرومانتيكيين نحو الطبيعة، وما أظهره الثوار الفرنسيون من وجدان خارق للعادة.

وإذا استعرض المرء قائمة أنجر، فإنه سيتبين أن بعض المسائل التي

يعددها هي ببساطة مشاكل فلسفية إيديولوجية لم يكن الشاعر بالنسبة إليها إلا «الفيلسوف الشعبي الحق» إذا استعملنا تعبير سدني Sidney. بينما تنتمي مشاكل أخرى إلى تاريخ الوجدان والشعور أكثر مما تنتمي إلى تاريخ الفكر. وأحيانا يختلط ما هو إيديولوجي بما هو عاطفي. فموقف الإنسان من الطبيعة يخضع للأفكار الكونية والدينية كما يخضع أيضا لاعتبارات جمالية، وتقاليد أدبية، وربما أيضا للتغيرات الفسيولوجية في طريقته في الرؤية. وإذا كان الشعور نحو المناظر الطبيعية قد تحدد بواسطة الرحالة، والمصورين ومنسقي الحدائق، فقد تأثر بعمق ما كتبه الشعراء مثل ميلتون Milton، وتومسون Thomson، والكتاب مثل رسكن Ruskin.

إن التأريخ للمشاعر ينطوي على مصاعب جمة، لأن المشاعر زلقة، وفي ذات الوقت موحدة الشكل. وقد غالى الإلمان في تقلبات الإتجاهات الإنسانية ووضعوا خططاً لتطورها متقنة لدرجة مثيرة للشكوك. والواقع أنه ليس أدنى شك في أن المشاعر تتقلب، أو على الأقل لها مواضعاتها وبدعها. يعلق بلزاك Balzac على موقف مسيو هيلوت M. Hulot المستخف بالحب وفق ما كان سائداً في القرن الثامن عشر على أنه مختلف عن مدام مارنيف Madame Marneffe التي لها مواصفات عصر عودة الملكية المتمثلة في المرأة المستضعفة الفقيرة، مستحقة الصدقة. إن فيض الدموع التي ذرفها قارىء وكاتب القرن الثامن عشر هي من مسلمات تاريخ الأدب. فقد بكى جيلرت Gellert ـ الشاعر الألماني ذو الوضع الفكري والإجتماعي ـ حول فراق جرانديسون Grandison وكلمنتين Clementine ـ حتى ابتل منديله وكتابه، ومنضدته حتى الأرض، وقد فاخر بهذا في خطاب له. وحتى الدكتور جونسون Dr. Johnson الذي لم تعرف عنه رقة الحاشية، كان يغرق في الدموع وإظهار المشاعر بغير الضوابط التي نراها في معاصرينا، على الأقل الذين ينتمون إلى طبقة المفكرين منهم.

لنظرة أنجر التي لا تتسم بالإغراق في العقلانية مزاياها في مجال دراسة الكاتب المفرد، إذ أنها تحاول أن تحدد الأفكار والمواقف غير الملموسة،

وغير الصريحة. فهي أقل عرضة لخطر عزل محتويات العمل الفني والنزول بها إلى أن تكون مجرد عبارة نثرية، أو مجرد صيغة. . .

وقد قادت دراسة هذه الإتجاهات بعض الفلاسفة الألمان إلى التفكير في إمكان تبويبها في بعض أنماط «النظر في الكون» Weltanschaumng وهي كلمة يتسع استعمالها ليشمل الأفكار الفلسفية والإتجاهات العاطفية معاً. وأشهر محاولة هي تلك التي قام بها دلثي Dillthey الذي كان دائماً يؤكد في دراسته كمؤرخ للأدب الفرق بين الفكر والتجربة. وهو يجد أنماطاً ثلاثة رئيسية في تاريخ الفكر:

أ - الوضعية Positivism، التي تشتق من ديمقريطس Democritus ولوكريشيوس Lncretius وتضم هوبز Hobbes والموسوعيين الفرنسيين، والماديين والوضعيين المحدثين.

ب - المثالية الموضوعية Objective Idealism وتضم هراقليطس Heraclitus وسبينوزا Spinoza وليبنتز Leibbnitz وشلنج Schelling وهيجل Hegel.

جـ - والمثالية الثنائية dualistic idealism أو «مثالية الحرية» التي تضم أفلاطون، واللاهوتيين المسيحيين، وكانت Kant وفخته Fichte. والمجموعة الأولى تفسر عآلم الروح بواسطة العالم الطبيعي، والمجموعة الثانية ترى الحقيقة على أنها التعبير عن حقيقة داخلية، ولا ترى أن ثمت صراعات بين الكينونة والقيمة، والمجموعة الثالثة ترى أن الروح مستقلة عن الطبيعة. ويربط دلثي كتّاباً بعينهم بكل من هذه الأنماط: فبلزاك وستندال ينتميان للمجموعة الأولى، وينتمي جوته إلى المجموعة الثانية بينما ينتمي شللر إلى الثالثة. وهذا التصنيف ليس مبنياً على مجرد الإلتزام الواعي والإقرارات، بل مشتق من أكثر الفنون بعداً عن العقلانية. وترتبط هذه الأنماط أفقياً باتجاهات سيكولوجية عامة: فالواقعية ترتبط بسيادة العقل، والمثالية الموضوعية بسيادة الشعور، والمثالية الثنائية بسيادة الإرادة.

وقد حاول هرمان نوهل Hermann Nohl أن يوضح انطباق هذه الأنماط أفقياً على الرسم والموسيقى. فينتمي رامبرانت Rembrandt وروبنز Rubens للمثاليين الموضوعيين القائلين بالحلول Pantheists. وينتمي رسامون مثل فلاسكويز Velasquez وهالز Halz للواقعيين، وينتمي مايكل انجلو Michelangelo للمثاليين الذاتيين. وينتمي برليوز Berlioz للنمط الأول، بينما ينتمي شوبرت Schubert للنمط الثاني، وينتمي بيتهوفن Beethoven للنمط الثالث. البرهنة على الفكرة من واقع فني الرسم والموسيقى هام، لأنه يعني بالتبعية أن هذه الأنماط يمكن أن تكون موجودة في الأدب دون أن تكون ذات مضمون عقلاني صريح. وقد حاول أنجر Unger أن يبين أن هذه الإختلافات تظل قائمة حتى فيما يتعلق بالقصائد الغنائية القصيرة لشعراء مثل موريكا Morike وس. ف. ماير C. F. Meyer وليليانكرون Liliencron. وقد حاول هو مع نوهل Nohl أن يوضحا أن «النظرة إلى الكون Weltanschauung يمكن استبانتها من مجرد الأسلوب، أو على الأقل من بعض مشاهد القصة التي لا تتضمن مضموناً عقلانياً مباشراً. وهنا تتحول النظرية إلى نظرية في أسس الأساليب الفنية. وقد حاول والزل Walzel أن يربط بينها وبين «مبادىء تاريخ الفن» الذي كتبه ولفلين Wolfflin وما شابهه من الدراسة في الأنماط الأدبية.

هذه الأفكار لها أهميتها الكبرى، وقد ابتكر كثير من تشكيلات هذه النظرية في ألمانيا، كما طبقت على تاريخ الأدب. فيرى والزل Walzel على سبيل المثال، في الأدب الألماني في القرن التاسع عشر، وربما في الأدب الأوروبي تطوراً واضحاً بدء من النمط الثاني (المثالية الموضوعية للرومانتيكيين وجوته) مروراً بالنمط الأول (الواقعية) التي تتدرج لتصبح واعية بظاهرية العالم في مذهب الإنطباعية، ثم تتحول إلى مثالية ثنائية ذاتية في المذهب التعبيري الذي يمثل النمط الثالث. وتخطيط والزل لا يقول بهذا التغيير فحسب، بل يضيف أن هذا التغيير متماسك ومنطقي. فالحلولية في مرحلة ما تقود إلى الطبيعية، والطبيعية تقود إلى الإنطباعية، وذاتية الإنطباعية

تتوارى في النهاية في مثالية جديدة. فالمخطط ديالكتيكي وينتهي إلى هيجل.

والنظر الواعي لهذه الأفكار سيؤدي إلى التشكك في دقة المخطط. سيتشكك في قداسة الرقم «ثلاثة». فأنجر نفسه على سبيل المثال يميز بين نمطين من المثالية والموضوعية نمط متناسق (يمثله جوته)، نمط ديالكتيكي ممثل في بوم Boehme وشلنج Schelling وهيجل Hegel، ويمكن إثارة اعتراضات مشابهة ضد نمط «الوضعية Positivism» الذي يبدو أنه يشمل مجموعة من الإتجاهات المتنافرة. والشكوك التي لا بد أن تحيط بالمبدأ من أساسه ربما تكون أقل أهمية من الإعتراضات حول تفاصيل التصنيفات. إذ أن مبدأ التنميط هذا سيؤدي حتماً إلى تصنيف الأدب جميعاً تحت ثلاثة أو ربما خمسة أو ستة رؤوس. وستغفل فردية الشعراء وأعمالهم أو سيقلل من شأنها. إذ أنه من وجهة النظر الأدبية، لن يجني الكثير من تصنيف شعراء شتى في مشاربهم مثل بلاك Blake ووردزرث Wordsworth وشللي Shelley على أنهم «مثاليون موضوعيون»، وليس هناك كبير فائدة في الإنحدار بتاريخ الشعر إلى أن يصبح مجرد رصد لحركة ثلاثة أنماط أو أكثر لفلسفة النظر في الكون Weltanschauung، وأخيراً فإن هذا الموقف ينطوي على نسبية جذرية ومفرطة. فالفرض يقوم على أن هذه الأنماط متساوية في القيمة، وأن الشاعر لا يملك إلا أن يختار واحداً منها على أساس مزاجه أو على أساس اتجاه نحو العالم هو في قراره غير معقول وغير ممحص. والمفهوم هنا أن هناك عدداً من الأنماط، وأن كل شاعر نموذج لنمط واحد من هذه الأنماط. والنظرية كلها قائمة بالطبع على فلسفة عامة للتاريخ، تفترض وجود علاقة وثيقة وضرورية بين الفلسفة والفن لا بالنسبة للفرد فقط، بل أيضاً بالنسبة للحقبة وبالنسبة للتاريخ. ويجرنا هذا لمناقشة الفروض التي يقوم عليها مفهوم «التاريخ الفكري Geistesgeschichte».

واللفظة الألمانية Geistesgeschichte تستخدم على نطاق واسع كلفظة بديلة لعبارة «التاريخ الفكري»، أو تاريخ الأفكار بالمعنى الذي جاء به

لفجوي، ولها ميزة كونها أدنى فلسفية من العبارة الإنجليزية History of ideas». وكلمة Geist فضفاضة تتسع للمشاكل التي تتصل بتاريخ الشعور، إلا أن لها ظلالاً غير مقبولة ناشئة من ارتباطها بتصور عام «لروح» موضوعية. ولكن كلمة Geistesgeschichte تفهم عادة في ألمانيا بمعنى أكثر خصوصية. إذ هي تفترض أن لكل حقبة «روح الزمن» الخاصة بها، «وتستهدف إعادة تكوين روح الزمن هذه من مختلف موضوعيات العصر ـ بدء من الدين الذي يدين به العصر، إلى الأزياء السائدة فيه. نحن نبحث عن الكل الذي يتوارى خلف الأشياء الجزئية، ونفسر كل الحقائق من خلال روح الزمن».

وهي تفترض تناسقاً لازباً بين كافة أنشطة الإنسان الثقافية وغيرها، وتوازياً تاماً بين الفنون والعلوم. ويعود هذا المنهج إلى الإقتراحات التي قال بها الإخوان شلجل Schlegels والتي وجدت أشهر وأشد دعاتها مغالاة في شبنجلر Spengler. وكان للمنهج أيضاً من مارسه من الإكاديميين من مؤرخي الأدب الذين طبقوه على المواد الأدبية. وقد تباين مزاولوه من المناطقة المعتدلين مثل كورف Korff (الذي تتبع تاريخ الأدب الألماني ما بين ١٧٥٠ إلى ١٨٣٠ على أساس حركة ديالكتيكية من العقلانية إلى اللاعقلانية ثم إلى التوافق الهجلي) إلى الكتابات المغربة، الجدلية، شبه الصوفية، الطنطانة التي كتبها كيسارز Cysarz، ودوتشبين Deutschbein وستيفانسكي Stefansky وميزنر Meissner. ويقوم المنهج أساساً على المقارنة: المقارنة السلبية، وذلك لتأكيد الفروق بين عصر وآخر دون أخذ أوجه الشبه في الاعتبار؛ والمقارنة الإيجابية وذلك بتأكيد التشابه في أحداث وأعمال حقبة معينة دون النظر إلى الفوراق. وقد كان العصران الرومانتيكي والباروك مرتعين خصيبين لتصيد مثل هذه المقارنات الذكية.

ومن الأمثلة الجيدة لهذا المنهج كتاب ميزنر المسمى «أسس العلوم الفكرية لعصر الباروك الأدبي الإنجليزي» ١٩٣٤ الذي يعرف روح العصر بأنها صراع بين اتجاهات متضادة، ويتابع تطبيق هذا التعريف في تشدد متناه

على كافة الأنشطة البشرية من التكنولوجيا إلى الاستكشاف، ومن الترحال إلى العقيدة. ومادة بحثه منسقة في تصنيفات مثل التوسع والتركيز، والكون الأكبر والكون الأصغر، والخطيئة والتكفير، والإيمان والعقل، والسلطة المطلقة والديمقراطية، الهدم atectonics والتشييد Tectonics. يمثل هذا القياس العام، توصل ميزنر إلى النتيجة القاطعة بأن عصر الباروك يعكس صراعاً، وتناقضاً، وتوتراً خلال مظاهره المختلفة. فقد حفل برجال نشطوا في اقتحام الطبيعة، وتغنوا بالحرب. وكان هناك هواة الجمع، والرحالة والمخاطرون، وكان هناك أيضاً المتأملون النازعون إلى الوحدة، والذين أسسوا الجماعات السرية. وقد أغرم بعض الناس بعلم الفلك الجديد، بينما اتجه آخرون مثل كتاب اليوميات إلى تحليل الحالة الذهنية الخاصة، أو رسم الملامح الفردية مثل رسامي البورتريه. ومن الناس من آمن بالحق الإلهي للملكية، بينما آمن آخرون بالديمقراطية التي تدعو إلى المساواة. وبالتالي فإن كل شيء يمثل إما مبدأ التركيز أو مبدأ التوسع. فإذا أردنا التركيز على الأدب، قدم إلينا الأسلوب النثري المبسط الذي دعت إليه الجمعية الملكية Royal Society بعد عودة الملكية. وإذا رغبنا في التوسع أحلنا إلى التراكيب المطولة المعقدة التي استخدمها ميلتون Milton وتوماس براون Thomas Brown. وكغيره من الباحثين لم يسأل ميزنر السؤال الواضح - وإن كان أساسياً - عما إذا كان نفس هذه النقائض يمكن أن تستخلص في أي عصر آخر، كما إنه لا يثير التساؤل حول إمكان فرض نسق آخر من النقائض على القرن السابع عشر، ربما كان مبنياً على نفس الإقتباسات التي قدمها من قراءاته الواسعة.

كلك تنزل كتب كورف Korff الضخمة بكافة الأشياء إلى الطريحه «العقلانية» النقيضة «اللاعقلانية» والجميعة «الرومانتيكية». والعقلانية سرعان ما تترادف عند كورف مع معنى الكلاسيكية، واللاعقلانية تتخذ معنى حركة العاصفة والقهر Sturm und strang المتحررة، بينما تستدعي الرومانتيكية الألمانية لتصبح الجميعة. وهناك كتب ألمانية تعالج هذه النقائض: كتاب كاسيريه Cassirer الأكثر اتزاناً، «الحرية والشكل» Freiheit und Form وكتاب

كيزارز Cysarz «الخبرة والفكرة» Erfahrung und Idee، وعند بعض الكتاب الألمان تترابط هذه الأنماط الإيديولوجية مع، أو تتلاشى في أنماط من الأجناس البشرية: فالألماني ـ أو على الأقل التيوتوني هو رجل الشعور، بينما اللاتيني هو رجل العقل، وقد تكون هذه الأنماط في أساسها سيكولوجية، المقابلة المعتادة بين الشيطاني daemonic والعقلاني، وأخيراً هناك القول بأن الأنماط الأيديولوجية يمكن قيضها بالمفاهيم الأسلوبية: فهي تندمج مع الكلاسيكية والرومانتيكية، والباروك والقوطية، كما فتحت السبيل لأدب ضخم قدم فيه علوم الأثنولوجيا، والنفس، والمثاليات، وتاريخ الفن في خليط لا يمكن فصل عناصره.

ومع هذا فإن افتراض تحقيق تكامل شامل بين الزمان والجنس البشري، والعمل الفني يظل محل نظر. ولا نستطيع قبول التوازي بين الفنون المختلفة إلا مع تحفظات كبيرة. وهناك شك في التوازي بين الفلسفة والشعر. وما علينا إلا أن نذكر الشعر الرومانتيكي الإنجليزي الذي ازدهر في عصر كانت فيه الفلسفة الإنجليزية والإسكتلندية تحت السيطرة الكاملة للفلسفة التجريبية ومبدأ النفعية. وحتى في الأوقات التي تبدو فيها الفلسفة على صلة وثيقة بالأدب، فإن التكامل الفعلي يظل أقل تأكيداً مما يفترضه تاريخ الفكر عند الألمان. فالحركة الرومانتيكية الألمانية تدرس غالباً في ضوء الفلسفة التي قدمها رجال مثل فختة Fichte وشلنج Schelling وهما فيلسوفان محترفان ـ أو التي قدمها كتاب مثل فريدريك شلجل Friedrich Schlegel ونوفالس Novalis، وهما في الحالات المتوسطة، إذ أن إنتاجهما الفني الفعلي لم يكن له أهمية خاصة، ولم يحقق نجاحاً. وغالباً ما كانت صلة كبار الشعراء أو المسرحيين أو كتاب القصة المنتمين للحركة الرومانتيكية الألمانية بالفلسفة المعاصرة واهية (كما هو الوضع بالنسبة للكاتب أ. ت. أ. هوفمان E. T. A. Hoffman، وإيخندورف Eichendorff الكاثوليكي التقليدي). وكثيراً أيضاً ما كوّن هؤلاء الكتاب وجهة نظر فلسفية معادية لفلاسفة الرومانتيكيين، كما كان الأمر بالنسبة للكاتب جان بول رختر Jean

Paul Richter الذي هاجم فخته Fichte، أو الكاتب كلايست Kleïst الذي ظن أن كانت Kant أطاح به. وتحقيق التكامل بين الفلسفة والأدب، حتى خلال الحركة الرومانتيكية الألمانية، لم يكن إلا بالرجوع إلى شذرات، وحجج نظرية من كتابات نوفالس، وفردريك شلجل وهما من تلامذة فخته، الذي لم يكن لتأملاته وهي غالباً لم تنشر في وقتها ـ إلا ارتباط ضئيل بأعمال أدبية محددة. ولم يكن للأعمال الضئيلة الأصيلة لنوفاليس (كبعض قصائده) علاقة تذكر بالشذرات Fragmente.

وغالباً ما يكون التكامل الوثيق بين الفلسفة والأدب خادعاً، وتكون الحجج في الدفاع عنه مبالغاً في قيمتها لأنها تكون مبنية على إيديولوجيات أدبية، وإعلانات بالنوايا، وبرامج تأخذ بالضرورة من التكوينات الجمالية القائمة، وبالتالي تكون علاقتها بعيدة بالممارسة الفعلية للفنانيين. وهذا التشكك في التكامل الوثيق بين الفلسفة والأدب لا ينفي بالطبع وجود علاقات كثيرة، بل ربما وجود توازٍ يدعمه الخلفية الإجتماعية العامة للعصر، ومن ثم تدعمه المؤثرات المشتركة على الأدب والفلسفة. ومع ذلك فإن افتراض وجود خلفية اجتماعية عامة قد يكون خادعاً. فالفلسفة كثيراً ما كانت ترعاها فئة خاصة قد تكون جد مختلفة عن قارضي الشعر في ولائهم وانتمائهم الإجتماعي، وقد اقترنت الفلسفة ـ أكثر من الأدب ـ بالكنيسة وبالأكاديمية. ولها ككل الأنشطة الإنسانية الأخرى ـ تاريخها الخاص، وجدليتها الخاصة، وكما يبدو لنا فإن فرقها وحركاتها لا ترتبط تماماً بالحركات الأدبية كما يفترض العديد من علماء «تاريخ الفكر».

وتفسير التغير الأدبي على أساس «روح العصر» يبدو خطأ محققاً حين تتحول هذه «الروح» إلى مطلق وهمي الوجود، بدلاً من أن تكون مجرد مؤشر إلى مشكلة صعبة غامضة. وقد نجح تاريخ الفكر عند الألمان في مجرد نقل المقاييس من نسق واحد (أحد الفنون أو الفلسفة) للتطبيق في مجمل النشاط الثقافي. ووصفوا العصر ـ ومن ثم كل عمل فني فيه في ضوء تلك النقائض مثل الكلاسيكية والرومانتيكية، أو العقلانية واللاعقلانية. ومفهوم «روح

العصر» غالباً ما كان له آثار مقوضة فيما يتعلق باستمرار الحضارة الغربية: فكر عصر منفرد يرى على أنه متميز، وغير متصل بما سلف أو بما يليه من التصور، كما تفهم دورات العصور على أنها جذرية لدرجة تنتهي فيها العلوم الفكرية إلى نسبية تاريخية كاملة (كل عصر يتساوى مع العصر الآخر)، وأيضاً إلى فهم خاطىء للتفرد والأصالة بطمس الثوابت الأساسية في الطبيعة البشرية، والحضارة والفنون. فنرى في كتابات شبنجلر فكرة الدوائر الثقافية المغلقة، التي تتوالى في ضرورة حتمية: مغلقة على نفسها، رغم توازيها الغامض، فلا تتصل العصور الغابرة بالعصور الوسطى، كما طمس التطور الأدبي في الغرب، أو أنكر أو نسي تماماً.

ولا ينبغي أن تؤدي هذه القصور الورقية الخيالية إلى تجاوز المشكلة الحقيقية المتعلقة بتاريخ البشرية العام، أو على الأقل تاريخ الحضارة الغربية. فنحن مقتنعون بأن الحلول التي يقدمها «تاريخ الفكر Geistesgeschichte باعتماده المتزايد على النقائض والمقابلات، وبافتراضه غير المدروس للتغيير التبادلي في الأساليب وأشكال التفكير Denkformen وبإيمانه بالتكامل المطلق للأنشطة البشرية هي حلول مبتسرة وغالباً ما تكون فجة.

وبدلاً من أن يشغل دارس الأدب ذهنه بتلك المشاكل الكبرى المتعلقة بفلسفة التاريخ، والتكامل المطلق للحضارة فإنه ينبغي عليه أن يوجه اهتمامه إلى المسألة المحددة التي لم يسبق حلها، بل لم تحظ بعد بالمناقشة الكافية: كيف تدخل الأفكار بالفعل في العمل الأدبي.

واضح أنها ليست مسألة أفكار في عمل أدبي، طالما ظلت هذه الأفكار مجرد مادة أولية أو معلومات. فالمسألة تنشأ عندما تدخل هذه الأفكار في نسيج العمل الأدبي وتصبح عنصراً مكوناً فيه؛ بالإختصار عندما تتوقف هذه الأفكار عن كونها مفاهيم، وتصبح رموزاً أو ربما أساطير. هناك المجال الفسيح للشعر التعليمي، حيث ترد الأفكار في صورة تقريرية، وتزود بالوزن الشعري وبعض المحسنات من استعارة أو كناية. وهناك القصص الفكري

مثل كتابات جورج صاند أو جورج إليوت، حيث ترد مناقشات «لمشاكل» اجتماعية، أو أخلاقية أو فلسفية. وعلى مستوى أعلى من التكامل هناك قصة مثل «موبي ديك Moby Dick لملفيل Melville حيث يحمل الحدث بأكمله معنى أسطورياً، أو قصيدة مثل عهد الجمال Testament of Beauty للشاعر الإنجلزي بريدجز Bridges التي عمد الشاعر إلى أن يتخللها تشبيه فلسفي واحد. وهناك الكاتب الروسي دوستيفسكي Dostoevsky الذي في قصصه يمثل الحوار الفكري في الشخوص والأحداث. ففي قصة «الأخوة كارامازوف Brothers Karamazov نرى الأخوة الأربعة حملة للأفكار، رموزاً يمثلون حواراً إيديولوجياً الذي هو في نفس الوقت دراما شخصية. والنهاية الأيديولوجية تتماشى مع الأرزاء الشخصية للشخوص الرئيسية في القصة.

ولكن هل هذه القصص والقصائد الفلسفية مثل «فاوست Faust» لجوته أو «الأخوة» لدوستويفسكي، أعمال فنية متميزة لما تتضمنه من محتوى فلسفي؟ أليس لنا أن ننتهي إلى أن «الحقيقة الفلسفية» بهذا الوضع ليس لها قيمة فنية، كما سبق أن أثبتنا أن الحقيقة النفسية أو الإجتماعية ليس لها قيمة فنية في ذات المجال، إن الفلسفة والمحتوى الأيديولوجي - في سياقهما الصحيح - يزيدان من القيمة الفنية لأنهما يدعمان عدداً من القيم الفنية: تلك المتعلقة بالتراكب والإتساق. فالعمق النظري سيزيد من تغلغل الفنان ويفسح مجاله. وقد لا يكون الأمر كذلك. إذ أن الإغراق في الإيديولوجية قد يعوق الفنان، إذا ظلت دون هضم. وقد نقد كروتشي «الكوميديا الإلهية» ووصفها بأنها مقطوعات من الشعر تتخلل منظومات تتناول العقيدة والعلم. كذلك ينوء الجزء الثاني من فاوست Faust بلا شك بالمحتوى العقلي المتزايد، وتكاد تفتضح ما به من كناية. وفي دستويفسكي كثيراً ما نشعر بالتباين بين النجاح الفني والثقل الفكري. فشخصية زوسيما، الناطقة بإسم دوستيفسكي، شخصية أقل وضوحاً من إيفان كرامازوف. وتمثل قصة «الجبل المسحور» للكاتب الإلماني توماس مان Thomas Mann نفس التناقض على مستوى أدنى: فالأجزاء الأولى - بما تستثيره في النفس عن عالم المصحة، أوقع من

الوجهة الفنية من الأجزاء الأخيرة بما لها من تطلعات فلسفية. ومع هذا فإنه توجد حالات في تاريخ الأدب ـ على ندرتها ـ حيث تلمع الأفكار، ولا تقتصر الشخوص والمناظر على مجرد تمثيل الأفكار، بل تجسدها، وحيث تتحد الفلسفة مع الفن، وتصبح الصورة مفهوماً، والمفهوم صورة. ولكن هل هذه الأعمال بالضرورة هي القمم الفنية كما يرى بعض النقاد ذوي الإتجاه الفلسفي؟ لقد كان كروتشي Croce محقاً حين قال ـ في معرض نقده للجزء الثاني من فاوست Faust أنه «حين يصبح الشعر متفوقاً بهذه الصورة، بمعنى أن يتفوق على ذاته، فإنه يفقد رتبته كشعر، ولا بد أن يوصم بالتخلف، بمعنى أنه فقد شعريته». وعلى الأقل يمكن أن نسلم بأن الشعر الفلسفي ـ مهما كان من أمر تكامله ـ هو نوع واحد من الشعر، وأن مكانته ليست بالضرورة مركزية بالنسبة للأدب، اللهم إلا إذا أخذ المرء بنظرية في الشعر تسند إليه صفة الكشف أو الصوفية. إن الشعر ليس بديلاً من الفلسفة، إذ له مبرراته وهدفه الخاص به. والشعر الفكري ـ كغيره من الشعر ـ لا ينبغي أن يحكم عليه من حيث قيمة المادة التي يحتويها، ولكن من حيث مدى تكاملها وعمقها الفني.

الفصل الحادي عشر
الأدب والفنون الأخرى

تتعدد العلاقات بين الأدب والفنون الرفيعة بما فيها الموسيقى وتتعقد. فقد استوحى الشعر في بعض الأحيان أعمالاً فنية من تصوير أو نحت أو موسيقى. إذ أن الأعمال الفنية الأخرى قد تصبح موضوعات للشعر. مثلها في ذلك مثل مظاهر الطبيعة والإنسان. وإذا كان الشعراء قد وصفوا قطعاً من النحت، أو التصوير أو الموسيقى، فإن ذلك لا يمثل مشكلة نظرية. فقد ذكر أن سبنسر Spenser ترسم في بعض صوره الشعرية ما رآه من صور حاكها النساجون على الأبسطة، وقد أثرت الصور الزيتية لكلود لورين Claude Lorraine وسلفاتور روزا Salvatore Rosa على وصف الطبيعة في شعر القرن الثامن عشر. وأورد كيتس Keats في قصيدته «أنشودة عن قنينة أغريقية Ode on a Grecian Urn تفاصيل من صورة بعينها رسمها كلود لورين. وقد قدم ستيفان أ. لارابي Stephen A Larrabee دراسة عن كل إشارة ومعالجة لفن النحت الأغريقي وردت في الشعر الإنجليزي، كما أوضح البير شيبوريه أن مالارميه قد استلهم قصيدته L'Apres - midi d'un faune من تصوير لبوشيه Boucher في المعرض القومي بلندن London National Gallery. وقد كتب الشعراء ـ وخاصة شعراء القرن التاسع عشر أمثال هوجو Hugo وجوتييه Gaütier والبرناسيين وتييك Tieck ـ قصائد حول صور محددة بعينها. كما كان للشعراء بطبيعة الحال نظرياتهم حول فن التصوير، وأفضلياتهم بالنسبة للرسامين، وهي نظريات يمكن دراستها والربط بينها وبين نظرياتهم في الأدب، وأذواقهم الأدبية. فهذا مجال واسع للتحقيق والدراسة، لم يرتده الباحثون إلا قليلاً في الأحقاب القريبة.

ومن الواضح أنه يمكن للأدب أن يكون بدوره موضوعاً لفن التصوير أو الموسيقى، وخاصة الموسيقى الصوتية، وموسيقى البرامج، كما صاحب الأدب فن الموسيقى، خاصة المقطوعة الغنائية منه والمسرح. وهناك أعداد متزايدة من الدراسات حول أغاني العصور الوسطى، والشعر الغنائي الإليزابيثي التي تؤكد الارتباط الوثيق بين الأدب والخلفية الموسيقية. وفي تاريخ الفن ظهر جمع كبير من الدارسين (أروين بانوفسكي Erwin Panovsky فريتز ساكسل Fritz Saxl وآخرون) الذين يدرسون المدلول الفكري والرمزي للأعمال الفنية «الدراسة الأيقونية Iconology»، وغالباً ما يتناولون الإيحاءات والعلاقات الأدبية لهذه الأعمال.

وإذا تجاوزنا هذه الجوانب الواضحة المتعلقة بالمصادر والمؤثرات والإستلهام، والإقتران، فإننا نواجه جانباً أكثر أهمية: فقد حاول الأدب على وجه التخصيص في بعض الأحيان أن يحقق الأثر الذي يحدثه فن الرسم والتصوير ـ أن يصبح رسماً بالكلمات؛ أو قد حاول أن يحدث أثراً شبيهاً بأثر الموسيقى. بل إن الأدب في بعض الأحوال اتخذ سبيل النحت. وقد كان من النقاد ـ مثل لسنج Lessing في كتابه «لاكون Laokoon»، وإرفنج بابيت Irving Babbitt في «لاوكون الجديد The New Laokoon»، من رثا لهذا الخلط بين الفنون؛ ولكن ليس لنا أن ننفي أن الفنون حاولت أن تقتبس آثار بعضها البعض، وأنها نجحت إلى حد كبير في ذلك. وطبيعي أن يمكن للمرء أن يدحض إمكان التحول الفعلي للشعر إلى فن النحت أو التصوير أو الموسيقى. ونُعت الشعر بأنه «منحوت Sculpturesque» ـ حتى لو طبق هذا النعت على شعر لاندور Landor أو جوتييه Gautier أو هريديا Heredia ـ فما هو إلا تشبيه غامض ربما يعني أن الشعر له أثر شبيه بتأثير التماثيل الإغريقية من حيث البرود والسكون الذي يوحي به الرخام الأبيض أو الجص ـ الهدوء والثبات والخطوط المحددة، والوضوح. ولكن لا بد لنا أن ندرك أن البرود في الشعر شيء جد مختلف عن الملمس البارد للرخام، وأن تصورنا للبياض غير البياض نفسه، وأن السكون في الشعر غير السكون في النحت. فحين

توصف قصيدة كولنز Collins «نشيد إلى المساء Ode to Evening» بأنها قصيدة منحوتة، فلا يدل هذا على أي ارتباط بفن النحت. فكل العناصر التي يمكن تحليلها هي الإيقاع الجاد البطيء، والجرس الذي يفرض الانتباه إلى الكلمات المفردة، وبالتالي يتطلب البطء في القراءة.

ومن الصعب أن ينكر المرء نجاح المعادلة الهوراسية في مقولة هوراس «الشعر مثل التصوير Ut pictura poesis» ورغم أنه قد تكون هناك مبالغة في التقدير الكمي لنحو الشعراء إلى الاستبصار، إلا أنه كانت هناك عصور، وكان هناك شعراء توسلوا بالعامل البصري للتأثير على القارىء. وربما كان لسنج Lessing محقاً في نقده للوصف العددي لجمال الأنثى في أريوستو Ariosto على أنه غير ذي أثر من ناحية المظهر (ولا يعني بالضرورة ألا يكون مؤثراً من الناحية الشعرية)، ولكن لا يمكننا أن نحيي ببساطة كتاب القرن الثاني عشر الذين أولعوا باتخاذ الأسلوب التصويري، وقد أولانا الأدب الحديث من شاتوبريان Chateaubriand إلى بروست Proust بكثير من الكتابات الوصفية التي توحي بتأثير فن التصوير، وتدفعنا إلى تصور المناظر بشكل كأنما نقف أمام رسوم معاصرة. وربما نشك في إمكان الشاعر استدعاء تأثير الرسم على قراء مفترضين لا علم لهم بفن الرسم، إلا أنه من الواضح ـ في إطار تقاليدنا الثقافية العامة ـ أن هناك من الكتاب من أوحى بهذا، واستلهم تصوير المناظر الطبيعية في رسومات القرن الثامن عشر، وأورد الواقع التأثيري لفنان مثل ويسلر Whistler وغيره.

وربما كان الشك أكبر في قدرة الشعر على تحقيق أثر الموسيقى، إلا أن هناك اعتقاداً شائعاً بأن ذلك ممكن. فإذا حللنا بدقة ما يسمى «بموسيقية» الشعر وجدنا أنها شيء جد مختلف عن «النغم» في الموسيقى فهي تعني ترتيب الأنساق الفونيتيقية، وتحاشي تراكم الصوامت، أو ببساطة خلق بعض المؤثرات الإيقاعية. ولدى بعض الشعراء الرومانتيكيين مثل تيك Tieck وڤرلين Verlaine، لم تكن محاولات إيجاد الوقع الموسيقي إلا محاولات لكبت التكوين المعنوي للقصيدة، وتجنب التركيب المنطقي، وتأكيد المعاني

الضمنية بدلاً من المعاني الظاهرة. وما كان الشكل غير المحدد وغموض المعنى، وعدم المنطقية مرادفات «للموسيقية». والمحاكاة الأدبية للتركيبات الموسيقية مثل اللازمة الدالة Leitmotiv، والسوناتا، والشكل السيمفوني تبدو أكثر تحديداً، ولم لا يكون ترداد العناصر أو المقابلة والتوازن في الأمزجة - رغم أنها تدعى تقليد التركيب الموسيقي - هي في قرارها نفس البدع الأدبية من تكرار ومقابلة، وغيرها مما يتعلق بالفنون بصفة عامة. وفي بعض الحالات النادرة التي فيها يوحي الشعر بأصوات موسيقية محددة كقصيدة فيرلين «Les Sanglonts longs des violons» أو قصيدة بو Poe المسماة «أجراس Bells» فإن تأثير خشية الآلة الموسيقية، أو صليل الأجراس تستحدث بوسائل لا تخرج كثيراً عن الأونوماتوبيا Onomatopeia إصداء الصوت للمعنى».

هناك من القصائد ما قد كتب بغرض مصاحبة الموسيقى، مثل كثير من الأغاني الإليزابيثية وكلمات الأوبرا. وفي حالات نادرة كان الشاعر والمؤلف الموسيقي شخصاً واحداً. ولكن من الصعب أن نثبت أن التأليف الموسيقي وقرض الشعر كان نشاطاً متزامناً. حتى ڤاجنر أحياناً ما كتب «مسرحياته» قبل وضع الموسيقى لها بسنوات؛ وما من شك في أن بعض القصائد قد كتبت لمصاحبة ألحان سبق تأليفها. بيد أن العلاقة بين الموسيقى والشعر العظيم حقاً تبدو واهية، إذا ما تناولنا الشواهد حتى من أنجح الأغاني التي صاحبت الموسيقى. فالقصائد المحبوكة ذات البناء المتكامل صعبة الإخضاع للمصاحبة الموسيقية، بينما جاءت نصوص أحسن الأغاني لموسيقى شوبرت Schubert وشومان Schumann من الشعر المتوسط أو الضعيف كذلك الذي كتبه هايني Heine وويلهم مولر Wilhelm Müller في أوائل عهدهما. فإذا كان الشعر ذا قيمة أدبية رفيعة، جاءت المصاحبة الموسيقية لتخل تماماً بنسقه، وتطمس معالمه، حتى ولو كانت هذه الموسيقى ذات قيمة عالية في حد ذاتها. ولا علينا من أن نضرب مثلاً من مسرحية شكسبير «عطيل Othello التي حولها الموسيقار الإيطالي فردي Verdi إلى أوبرا، ويكفي أن نقدم دلالة

كافية من مزامير Psalms قصائد جيته Goethe التي صاحبتها الموسيقى. حقيقي أن هناك تعاوناً بين الشعر والموسيقى، ولكن أجود الشعر لا يركن إلى الموسيقى، كما أن الموسيقى العظيمة ليست بحاجة إلى الكلمات.

كل ما ينتهي إليه التناظر بين الفنون الرفيعة والأدب هو القول بأن هذه الصورة وتلك القصيدة تستثيران فيّ نفس الشعور، مثلاً أنا أحس بالخفة والإنبساط عندما أسمع لحناً لرقصة منيوت Minuet لموزار، أو أتأمل تصويراً لمنظر طبيعي للرسام واتو Wateau، أو أقرأ قصيدة لأنكريون Anacreon ولكن قيمة هذا التوازي ضئيلة لأغراض التحليل الدقيق: فإن البهجة التي تحدثها المقطوعة الموسيقية، ليست هي البهجة بصفة عامة، أو بهجة ذات ظل خاص، ولكنها شعور مترتب على ومرتبط بالنسق الموسيقي. نحن نحس بمشاعر تتفق في وقعها العام مع تلك التي تحدث في الحياة الواقعة، وحتى لو حاولنا تعريف هذه المشاعر بدقة، فإننا نظل على مبعدة من الشيء المحدد الذي استثارها. إن التوازي بين الفنون الذي يكمن في ردود فعل فردية لدى القارىء أو المشاهد والذي يرتضي مجرد وصف بعض التشابه العاطفي في استجابتنا لفنين، لا يمكن إخضاعها للتحقيق الدقيق، وبالتالي لن تؤدي إلى تقدم في المعرفة بالنسبة لنا.

هناك اتجاه آخر سائد يتناول أهداف الفنانين ونظرياتهم. إذ لا شك أننا نستطيع بيان بعض المشابه في النظريات والصيغ التي تقوم عليها الفنون المختلفة، في الحركات الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية، كما نجد في الآراء النقدية لأفراد الفنانين في مختلف الفنون تماثلاً أو تشابهاً. بيد أن الكلاسيكية في الموسيقى تعني شيئاً مغايراً تماماً لمعنى الكلمة بالنسبة للأدب، لسبب بسيط وهو أنه لم يكن ثمت موسيقى كلاسيكية معروفة (باستثناء القليل من المقطوعات) لتؤثر في التطور الموسيقي، كما هو الحال في الأدب الذي تشكل بالنظريات والممارسة الفعلية التي جرت في العصور الكلاسيكية القديمة. كذلك في التصوير - قبل اكتشاف رسومات الفريسكو في الحفريات التي كشفت عن مدن بومبياي Pompeili وهركيو لانيوم

Herculaneum لا يمكن وصفه بأنه تأثر بالتصوير الكلاسيكي، وهذا رغم تعدد الإشارة إلى النظريات الكلاسيكية وإلى الرسامين الأغريق مثل أبليس، Apelles وإلى بعض تقاليد فن الرسم الغابرة التي عرفت من خلال العصور الوسطى. أما فن النحت، وفن العمارة، فقد تأثرا بالنماذج الكلاسيكية ومشتقاتها أكثر من الفنون الأخرى بما فيها الأدب. ومن ثم فإن النظريات والأهداف الواعية يختلف معناها من فن إلى فن، ولا تفسر شيئاً من الثمرة المحددة لنشاط الفنان: وهي عمله الفني من حيث محتواه وشكله المحددين.

وإذا تناولنا الموضوع من جانب أهداف الكاتب، فسيتبين أن ذلك لن يؤدي إلى نتائج قطعية. وأفضل دليل على ذلك هو دراسة الحالات النادرة التي يكون فيها الشاعر والفنان شخصاً واحداً. فإذا قارنا على سبيل المثال شعر بلاك Blake ولوحاته، أو شعر روزتي Rossetti ولوحاته، فسنرى أن الروح العامة لرسمهما وشعرهما - وليس مجرد الجانب التقني - مختلفة ومتباينة. فصورة نمر صغير يضحك يفترض أن تصاحب قصيدة بلاك «أيها النمر! أيها النمر! المتوهج الاشتعال، في غابات الظلماء». وقد قام وليام ثاكري William Thackeray بعمل الرسوم المصاحبة لقصته «معرض الخيلاء Vanity Fair ولكن الكاريكاتير الذي يقدمه لشخصية بكي شارب Becky Sharp لا علاقة له بالشخصية المعقدة التي نقابلها في القصة. ولا مجال للمقارنة من حيث التركيب والصفات العامة بين قصائد مايكل انجلو Michelangelo وبين نحته وتصويره، رغم أننا قد نجد في كل فنونه نفس الإتجاهات الأفلاطونية الجديدة، وقد نكتشف بعض أوجه الشبه السيكولوجية. وهذا يوضح أن الوسيلة أو الواسطة التي يتخذهاالعمل الفني (من لفظ أو نغم أو حجر أو زيت) لا تمثل مجرد عائق تقني يجتازه الفنان ليستطيع التعبير عن شخصيته، بل إنه عامل من صنع التقاليد، وله طابع قوي يطبع به اتجاه الفنان وتعبيره ويشكله ويؤثر فيه. الفنان لا يأتيه الإلهام عقلياً مجرداً، وإنما يتمثل في مادة ملموسة محددة المعالم والصفات؛ والوسيلة الملموسة لها

تاريخها، وهو تاريخ غالباً ما يكون جد مختلف عن تاريخ الوسائل الأخرى.

قد تكون المقارنة بين الفنون على أساس الخلفية الإجتماعية والثقافية المشتركة بينها، أكثر قيمة من المدخل إلى الموضوع من خلال أهداف الفنان ونظرياته. من المحقق إمكان وصف التربة المشتركة التي تغتذي منها الفنون والآداب زمنياً، ومكانياً، واجتماعياً، وبالتالي تحديد المؤثرات المشتركة التي توجهها، والكثير من أوجه التناظر بين الفنون لم تكن ممكنة إلا لإغفالها الخلفية الإجتماعية التي توجه إليها العمل الفني أو اشتق منها. فالطبقات الاجتماعية التي خلقت أو تطلبت نمطاً معيناً من الفن قد تتباين في عصر ما أو مكان ما. إذ من المؤكد أن الكاتدرائية القوطية لها خلفية اجتماعية تختلف عن الملحمة الفرنسية، والنحت غالباً ما يطلبه ويموله جمهور مختلف تماماً عن جمهور القصة. وإذا كان من الخطأ افتراض التأثير المتماثل للخلفية الإجتماعية المشتركة على كل الفنون في زمن بعينه أو مكان بعينه، فإن من أشد الخطأ افتراض تأثير متماثل وفعال للخلفية الفكرية. فمن الخطر أن يفسر فن التصوير في ضوء الفلسفة المعاصرة: ولنضرب مثلاً واحداً على ذلك فقد حاول كارولي تولناي Karoly Tolnai أن يفسر رسوم بروجل الشيخ Brueghel للتدليل على اعتناقه مذهب الوَحدانية Pantheistic monism مناظراً في ذلك كوزانس Cusanus أو باراسلسوس Paracelsus وممهداً لسبينوزا Spinoza وجوته Goethe. وأشد خطراً من هذا هو «تفسير» الفنون من خلال ما يسمى «بروح العصر» كما قال بها الألمان من القائلين «بتاريخ الأفكار - وهي حركة سبق أن نقدناها في سياق آخر (Geistesgeschichte).

لم يسبق تحليل التناظر الحقيقي النابع من الخلفية الاجتماعية أو الفكرية الواحدة أو المتشابهة، وذلك على أسس محددة. فليس لدينا دراسات توضح بشكل محدد على سبيل المثال، كيف أن كل الفنون في زمن معين أو بيئة معينة توسع أو تضيق من مجال تناولها لأشياء من «الطبيعة»، أو كيف أن المعايير الفنية ترتبط بطبقات اجتماعية معينة، وبالتالي تخضع لتغيرات موحدة، أو كيف أن القيم الجمالية تتغير مع الثورات الإجتماعية. هنا

مجال متسع للبحث لما يكد يطرق، وإن كان من المتوقع أن يؤدي إلى نتائج محددة في مجال مقارنة الفنون، وطبيعي أن هذا المنهج سيقتصر على إثبات المؤثرات المتشابهة في تطور الفنون المختلفة، ولا يتناول مجرد أي تناظر بالضرورة.

من الواضح أن أهم مدخل للمقارنة بين الفنون هو ذلك الذي يبني على تحليل موضوعات الفن الفعلية، وبالتالي علاقاتها البنيوية. ولن يكون هناك تاريخ حق لفن ما، بل لن يكون هناك تاريخ مقارن للفنون، إذا لم نركز على تحليل الأعمال الفنية ذاتها، وندع في المؤخرة الدراسات حول الخلفية الإجتماعية والثقافية، رغم ما قد تلقيه هذه الدراسات من ضوء في نظر أصحابها. ومن أسف أنه لم يتوفر لنا حتى الآن أية وسائل لإقامة مثل هذه المقارنة بين الفنون. وهنا يظهر سؤال عويص: ما هي تلك العناصر المشتركة بين الفنون القابلة للمقارنة؟ لا نرى نبراساً في نظرية كتلك التي يقدمها كروتشي Croce، التي تركز كل المشاكل الجمالية في عملية الإحساس الداخلي Intuition الذي التبس بشكل غامض مع التعبير expression، فكروتشي يؤكد عدم وُجود طرائق للتعبير ويدين «أي محاولة للتصنيف الجمالي للفنون على أنها شيء ساذج»، وبالتالي فهو يرفض مسبقاً كل تمييز بين الأجناس أو الأنماط. ولا نفيد شيئاً لحل مشكلتنا من تأكيد جون ديوي John Dewey في كتابه «الفن كخبرة Art as Experience» (١٩٣٤) بأن هناك «ظروفاً عامة لا يمكن للخبرة أن تتم دونها». لا شك أن هناك قاسماً مشتركاً في كل عمليات الخلق الفني، بل في كل عمليات الخلق والنشاط والخبرة البشرية. ولكن هذه حلول لا تعاوننا في المقارنة بين الفنون. ويعرف تيودور ماير جرين Theodore Meyer Greene العناصر القابلة للمقارنة بين الفنون بشكل أكثر تحديداً بأنها التركيب، والتكامل، والإيقاع؛ وهو يدافع في بلاغة ـ كما دافع جون ديوي قبله ـ عن تطبيق كلمة «الإيقاع» على الفنون التشكيلية. ومع هذا فإنه يبدو من غير الممكن أن نتجاوز عن الفرق العميق بين إيقاع المقطوعة الموسيقية، وإيقاع التكوين المعماري

المسمى «بالبواكي»)، حيث لا تفرض بنية العمل الفني النسق «المعماري» أو التوقيت الزمني (في الموسيقى). أما «التـركيب» و«التكامـل» فهما لفـظان يرادفان «التنوع» و«الوحدة» وبالتالي فإن استخـدامهما محدود. ولـم تتجاوز المحاولات الأخرى هذا الحد للوصول إلى قاسم مشتـرك بين الفنون على أساس بنيوي. حاول بنجاح ظاهري ـ ج. د. بركوف G. D. Birkhoff وهو أحد أساتذة الرياضيات في جامعة هارفارد، في كتـابه «المقيـاس الجمالي Aesthetic Measure أن يجد أساساً رياضياً مشتركاً للأشكال الفنية البسيـطة والموسيقى، وضمن بحثه دراسة عن «موسيقية» النُّظْم التي يعرفها من خلال معـادلات ومعامـلات ريـاضيـة. ولكن مشكلة «المـوسيقيـة» أو «الإنسجـام الصوتي» في الشعر لا يمكن حلها بمعزل عن المعنى، وتقديرات بـركوف العالية لقصائد إدجار ألن پو Edgar Allan Poe تؤكد هذا الفرض. وإذا قبلنا محاولته الفذة، فإنها ستوسع الفجوة بين الصفات «الأدبية» الأساسية للشعر وبين الفنـون الأخرى التي تشـارك بنصيب أكبـر من الأدب في «المقيـاس الجمالي».

وقد أوحت مشكلة التناظر بين الفنون بأن يطبق على الأدب مفـاهيم الأسلوب التي تم التوصل إليها في تاريخ الفنون. ففي القرن الثامن عشـر عقدت مقارنات لا حصر لها بين تركيب قصيـدة سبنسر Spenser المسمـاة «الملكة الجنية Faerie Queene» وبين العمارة الفوضوية للكاتدرائية القوطية. وفي كتابه «سقوط الغرب Decline of The West يتحدث شبنجلر مقارناً بين الفنون التي تنتمي إلى ثقافة واحدة، ومشيراً إلى «موسيقى الحجرة المرئية للأثاث المنحني، وغرف المرايا، والقصائـد الرعـوية ومجمـوعات الخـزف المنتمية إلى القرن الثاني عشر «كما يذكر» أسلوب الأهزوجة التيسياني Titian ويشيـر إلـى لأليجروفيروتش[1] لفرانز هالز Franz Hals وإلى الأندانتي كون موتو andante con moto لڤان دايك Van Dyck وقد أدى هذا الأسلوب في

(١) حركة موسيقية allegro feroce.

المطابقة بين الفنون إلى ظهور كتابات عديدة حول الإنسان القوطي Gothic وروح الباروك Baroque، وأدى إلى الإستخدام الأدبي لألفاظ (مشتقة من الفنون الأخرى) مثل ركوكو rococo[٢] وبيدرمير Biedermeier[٣]. وفي تقسيم الأدب إلى عصور زمنية تأثر مؤرخو الأدب بالتتابع الواضح لأساليب الفنون ـ القوطية، والنهضة، والباروك، والروكوكو، والرومانتيكية، والبيدرمير، والواقعية، والتأثيرية، والتعبيرية، واقتبسوها في التأريخ للأدب. وهذه الأساليب تقع في مجموعتين رئيسيتين، تمثلان التناقض الأساسي بين الكلاسيكية والرومانتيكية: فعلى خط واحد تقع القوطية، والباروك والرومانتيكية والتعبيرية، بينما تقع على الخط الآخر النهضة، والكلاسيكية الجديدة، والواقعية. ويمكن اعتبار الروكوكو والبيدرمير على أنها تنويعات متأخرة متدهورة فاسخة اللون من الأساليب التي سبقتها وهي الباروك والرومانتيكية. وكثيراً ما يوغل النقاد في المقارنة بين الفنون. ومن السهل أن نقع على سذاجات في كتابات حتى بعض كبار الدارسين الذين نهجوا هذا النهج.

وأكثر المحاولات تحديداً لنقل مفاهيم تاريخ الفنون إلى الأدب هي محاولة أوسكار والزل Oskar Walzel تطبيق معايير والفلين Wölfflin ففي كتابه «أسس تاريخ الفن Principles of Art History» ميز والفلين بين فن النهضة وفن الباروك على أسس بنيوية صرفة. فأقام نظاماً للتضاد يطبق على أي نوع من الصورة، أو قطعة النحت، أو النموذج المعماري في عصر ما، فوصف فن النهضة بأنه «خطي Linear» بينما فن الباروك طلائي Painterly فكلمة «خطي» توحي بأن الخطوط المحيطة بالشكل قد رسمت بوضوح وتحديد، بينما «طلائي» تعني أن الضوء واللون اللذين يذهبان بالخطوط المحددة

---

(٢) روكوكو: طراز معماري فيه كثير من الزخرفة اللولبية.

(٣) مصطلح مستعار من إسم طراز من طرز الأثاث الإلماني في أوائل القرن التاسع عشر (المترجم).

لموضوع العمل الفني هما في ذاتهما أسس التكوين الفني، ويقول بأن فني التصوير والنحت في عصر النهضة اتخذ أشكالاً «مغلقة Closed»، تلتزم بتماثل المقاييس؛ والتوازن في مجموعات الأشكال والمسطحات، بينما يفضل الباروك شكلاً «مفتوحاً open»، تكويناً لا يحتفظ بتماثل المقاييس، ويؤكد ركن الصورة لا مركزها، وقد يشير إلى ما هو خارج إطار الصورة. رسوم عصر النهضة «مسطوحة» أو على الأقل يقع تكوينها على مستويات منحسرة مختلفة، أما صور الباروك فهي «عميقة» أو تبدو كأنما توجه العين إلى خلفية بعيدة غير واضحة. صور عصر النهضة تتسم بالتعدد، بمعنى أن لها أجزاء مميزة واضحة بينما أعمال الباروك «موحدة» شديدة التكامل والحبكة، أعمال عصر النهضة «واضحة»، بينما أعمال الباروك باهتة غير مميزة.

وقد برهن ولفلين على نتائجه عن طريق تحليل جدير بالإعجاب لأعمال فنية محددة، مزكياً ضرورة التطور من فن النهضة إلى فن الباروك. ومن المؤكد استحالة اتخاذ الإتجاه المعكوس (من الباروك إلى النهضة). ولا يقدم ولفلين تفسيراً سببياً لهذا التتابع، غير أنه يقترح أن يكون وراء هذا تغير في «أسلوب الرؤية» ـ وهي عملية لا يمكن اعتبارها مسألة فسيولوجية. وهذا الرأي الذي يؤكد التغير في «أسلوب الرؤية»، والتغيرات البنيوية التكوينية المحضة يعود إلى نظريات فيدلر Fiedler وهلدبراند Hildebrtand حول الرؤية المحضة pure visibility وتنتهي إلى زمرمان Zimmermann وهو باحث (هربارتي Herbartian) في علوم الجمال. ولكن ولفلين نفسه، وخاصة في كتاباته المتأخرة، أقر بمحدودية منهجه، وأن تأريخه للأشكال الفنية لم يحط بكل مشاكل تاريخ الفن. بل إنه في بعض كتاباته الأولى أقر بوجود الأسلوبين «الشخصي» و«المحلي»، ورأى أن أنماطه يمكن أن توجد في عصور أخرى غير القرنين السادس والسابع عشر، ولو بشكل أقل وضوحاً وتحديداً.

في عام ١٩١٦ حاول والزل Walzel ـ بعد أن فرغ لتوه من قراءة أسس تاريخ الفن Principles of Art History أن ينقل تصنيفات ولفلن إلى الأدب. وفي دراسته لبناء شكسبير لمسرحياته، توصل إلى أن شكسبير ينتمي إلى

الباروك، وذلك لأن مسرحياته ليست مبنية على النسق المتوازن الذي وجده ولفلن في رسوم عصر النهضة. عدد الشخوص المختلفة، وتوزيع تجمعهم غير المتوازن، وتباين التأكيد على فصول المسرحية المختلفة، كل هذه الصفات توضح أن شكسبير اتبع أسلوباً مماثلاً لفن الباروك، بينما يصنف كورلن وراسين - اللذين بنيا مسرحياتهما حول شخصية مركزية، ووزعا التأكيد على فصول المسرحية وفق النسق الأرسطي التقليدي - على أنهما ينتميان لفن النهضة. وقد حاول والزل Walzel في كتاب صغير اسمه، «الفنون تلقي الضوء على بعضها Wechselseitige Erhellung der Kunste» وفي كتابات كثيرة متأخرة، أن يبسط تطبيق هذه النقلة بين الفنون، ويبررها، في تواضع في بادىء الأمر، ثم في مغالاة شديدة بعد ذلك.

ويمكن في سهولة ووضوح أن يعاد تشكيل بعض تصنيفات ولفلن في صيغ أدبية. فهناك تضاد واضح بين فن يفضل الخطوط المحيطة المحددة والأجزاء المميزة، وفن مخلخل البنية، باهت الحدود. ومحاولة فرتيز ستريش Fritz Strich وصف التضاد بين الكلاسيكية الألمانية، والرومانتيكية بالرجوع إلى تصنيفات ولفلن Wölfflin المبنية على المقارنة بين النهضة والباروك - توضح هذه المحاولة أن هذه التصنفيات إذا ما طبقت في مرونة فإنها تسترجع التعارض القديم بين القصيدة - الكلاسيكية المتقنة، والشعر الرومانتيكي المجزوء غير المكتمل وغير محدد التفاصيل. ولكن يبقى لنا من ذلك كله تضاد واحد يحكم تاريخ الأدب كله، إذ أننا إذا أعدنا صياغة تصنيفات ولفلن من منظور أدبي، فكل ما يمكن من الأمر هو ترتيب الأعمال الفنية في تصنيفين هما في قرارهما المقابلة القديمة بين ما هو كلاسيكي وما هو رومانتيكي، بين التركيب المحبوك والتركيب المخلخل، بين الفن التشكيلي والفن التصويري: وهي ثنائية عرفها الأخوان شلجل Schlegels، وشلنج Schelling، وكولريدج Coleridge. وقد توصلوا إليها من خلال حجج إيدولوجوية وأدبية. وتصنيف ولفلن المبني على هذا التضاد أو المقابلة الواحدة يجمع كل الفن الكلاسيكي وشبه الكلاسيكي في جانب واحد،

ويجمع في الجانب الآخر حركات شديدة التباين مثل الفن القوطي، والباروك، والرومانتيكي. وهذه النظرية تطمس الإتصال الهام والذي لا شك فيه بين فن النهضة والباروك، كما إن تطبيق ستريتش Strich لها على الأدب الألماني يقيم تعارضاً مصطنعاً بين المرحلة شبه الكلاسيكية في تطور شللر Schiller وجوته Goethe، وبين الحركة الرومانتيكية في أوائل القرن التاسع عشر. كما إنها تدع حركة «العاصفة والقهر Storm and Stress» دون تفسير. والواقع أن الأدب الألماني في مؤخرة القرن الثامن عشر يمثل إلى حد ما وحدة من السذاجة أن تفصم عراها، وتؤدي بها إلى استقطاب في اتجاهين متضادين. وعلى هذا فإن نظرية ولفلين قد تساعدنا في تصنيف الأعمال الفنية، وإقامة أو تأكيد النظام القديم القائم على الفعل ورد الفعل، على التقليد والثورة، المتأرجح بين طرفين متناقضين، وهو نظام يقصر عن معالجة وتفسير التطور الفعلي للأدب الذي يسير على نسق بالغ فن التنوع والتركيب.

كذلك هناك مشكلة هامة لا تتناولها تصنيفات ولفلن بالحل عند تطبيقها على الأدب، فنحن لا نستطيع البتة أن نفهم الحقيقة التي لا شك فيها وهي أن الفنون لا تتطور بنفس السرعة في نفس الوقت. والأدب يبدو في بعض الأحيان متخلفاً عن الفنون. على سبيل المثال لم يكن هناك أدب إنجليزي في العصر الذي كانت تبني فيه الكاتدرائيات الإنجلزية العظمي. وفي عصور أخرى تخلفت الموسيقى عن الأدب والفنون الأخرى: مثلاً نستطيع أن نتبين موسيقى «رومانتيكية» قبل عام ١٨٠٠، بينما كتب معظم الشعر الرومانتيكي قبل ذلك التاريخ. ونحن نجد صعوبة في تفسير ظهور الشعر التصويري Picturesque Poetry قبل تغلغل الإتجاه التصويري في العمارة بستين عاماً، أو في تفسير الحقيقة التي أوردها بركاردت Burckhardt من أن «نانسيا Nencia» التي تتضمن وصفاً للحياة الريفية للورنزو العظيم Lorenzo Magnifico سبقت بما يقرب من ثمانين عاماً أولى الصور النوعية التي رسمها جاكوبو باسانو Jacopo Bassano ومدرسته. وحتى لو أن مثل هذه الأمثلة أسيء اختيارها، وأمكن دحضها، فإنها تثير سؤالاً لا يمكن إجابته بتقديم نظرية شديدة التبسيط

كأن نفترض مثلاً أن الموسيقى كانت دائماً متخلفة عن الشعر بجيل واحد. من الطبيعي أن يكون هناك ربط مع العوامل الاجتماعية، إلا أن هذه العوامل تختلف مع كل حالة منفردة.

وأخيراً نواجه بمشكلة أن بعض العصور، أو بعض الأمم كانت غزيرة الإنتاج في فن أو فنين، بينما أقحلت أو كانت مجرد مقلدة أو ناقلة في الفنون الأخرى، مثل ذلك ازدهار الأدب الإليزابيثي الذي لم يصاحبه ازدهار مماثل في الفنون الأخرى. ولا نفيد كثيراً من تصور أن «الروح القومية» ركزت على فن واحد أو من قول إميل لوجويه Emile Legouis في كتابه عن تاريخ الأدب الإنجليزي بأن سبنسر كان من الممكن أن يكون تسيان أو فيرونيز Veronese لو أنه ولد في إيطاليا. أو روبنز Rubens ورامبراندت Rembrandt لو أنه ولد في هولندا. إذ في حالة الأدب الإنجليزي يسهل القول بأن الحركة التطهيرية كانت سبباً في إهمال الفنون الجميلة. ولكن هذا لا يعد كافياً لتفسير الخلاف بين وفرة الإنتاج في الأدب المدني، والقحط النسبي في التصوير ولكن هذا يبعد بنا إلى مباحث تاريخية صرفة.

لكل من الفنون المختلفة ـ الفنون التشكيلية، والأدب، والموسيقى ـ تطوره المنفرد، توقيت مختلف، وتركيب داخلي مختلف لعناصره. لا شك أن الفنون على اتصال دائم أحدها بالآخر، ولكن هذه العلاقات ليست مؤثرات تبدأ من نقطة ثم تحدد تطور الفنون الأخرى، بل لا بد أن ندركها على أنها نظام مركب من العلاقات الجدلية التي تعمل في اتجاهين، من فن بعينه متجهة إلى فن آخر والعكس، وقد تتحول تحولاً كاملاً خلال الفن الذي استجدت عليه. فليست المسألة ببساطة مجرد «روح العصر» تجدد وتتغلغل في كل فن من الفنون. إن علينا أن نرى مجمل الأنشطة الإنسانية على أنها نظام جامع يضم حلقات ذاتية التطور، لكل منها معاييرها الخاصة بها التي لا تتفق بالضرورة مع معايير ما يجاورها من الحلقات. إن مهمة مؤرخي الفن بالمعنى الشامل، بما فيهم مؤرخو الأدب والموسيقى، هي أن يستحدثوا موازين في كل فن مستمدة من الصفات الخاصة به. وعلى هذا

فإن الشعر اليوم بحاجة إلى منهج في دراسته وطريقة في التحليل لا تعتمد على نقل أو توفيق مصطللحات مأخوذة من الفنون الجميلة. وحتى نطور نظاماً ناجحاً للمعايير التي تؤخذ في الإعتبار عند تحليل العمل الفني، فلن نستطيع تحديد العصور الأدبية، دون الحاجة إلى الإشارة إلى كيانات ميتافيزيقية يحكمها ما يسمى «بروح العصر». وإذا أمكن تحقيق هذا النظام المستمد من التطور الأدبي فحسب، فإنه يمكن بعد ذلك أن نسأل عما إذا كان هذا النظام مشابه بشكل ما للنظم المتعلقة بالفنون الأخرى، والتي أمكن تحقيقها بنفس الطريقة. والإجابة لن تكون ـ على ما نتوقع ـ بالإيجاب أو النفي القاطع. إنها ستكون في شكل نسق متداخل من المصادفات والتفريعات، وليس من الخطوط المتوازية.

الباب الرابع
الدراسة الداخلية للأدب

- الفصل الثاني عشر : تحليل العمل الفني الأدبي
- الفصل الثالث عشر : الرخامة والإيقاع والوزن
- الفصل الرابع عشر : الأسلوب وعلم الأساليب
- الفصل الخامس عشر : الصورة والمجاز والرمز
- الفصل السادس عشر : طبيعة الفن الروائي وأشكاله
- الفصل السابع عشر : الأجناس الأدبية
- الفصل الثامن عشر : التقويـــم
- الفصل التاسع عشر : التاريخ الأدبي

الفصل الثاني عشر
تحليل العمل الفني الأدبي

إن نقطة البداية الطبيعية والمعقولة في البحث الأدبي هي تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها. إذ أن الأعمال الأدبية هي التي تبرر في النهاية اهتمامنا بحياة الكاتب، وبيئته الإجتماعية، وكل العملية الأدبية. بيد أنه من الغرابة بمكان، انشغال تاريخ الأدب بخلفية العمل الأدبي بدرجة أصبحت معها محاولات تحليل الأعمال الأدبية ضئيلة بالمقارنة بالجهود التي تبذل في دراسة البيئة. ومن السهل الوصول إلى بعض أسباب زيادة التأكيد على الظروف المكيفة وليس على الأعمال الأدبية ذاتها. إذ أن التاريخ الأدبي الحديث نشأ مصاحباً للحركة الرومانتيكية التي هدمت المنهج النقدي للكلاسيكية الجديدة من مدخل النسبية، بحجة أن العصور المختلفة تتطلب ضوابط وأسساً مختلفة. ومن ثم تحول الإهتمام من الأدب نفسه إلى خلفيته التاريخية، التي استخدمت لتبرر القيم الجديدة التي نسبت إلى الأدب القديم. وفي القرن التاسع عشر أصبح التفسير بالرجوع إلى الأسباب والمؤثرات هو الشعار الأعظم، وذلك في محاولة لمجاراة أساليب العلوم الطبيعية. أضف إلى هذا أن انهيار «النظرية الشعرية التقليدية» Poetics الذي حدث مع التحول إلى الاهتمام «بالذوق» الفردي للقارىء، دعم الاعتقاد بأن الفن ـ الذي هو في أساسه غير مبني على المنطق ـ ينبغي أن يترك «للتذوق». وقد لخص سير سدني لي Sir Sidney Lee في محاضرته الإفتتاحيه النظرية التي تقوم عليها معظم الدراسة الأدبية الإكاديمية حين قال: «في التاريخ الأدبي نبحث عن الظروف الخارجية ـ سياسية واجتماعية واقتصادية ـ التي أنتج الأدب في

إطارها». وقد ترتب على غموض الأمور المتعلقة بالنظرية الشعرية أن يصبح معظم الدارسين بلا حول إذا ووجهوا بمهمة التحليل الفعلي وتقويم العمل الفني.

في السنوات الأخيرة ظهر اتجاه صحي يعترف بأن دراسة الأدب ينبغي أولاً وقبل كل شيء أن تركز على الأعمال الفنية ذاتها. إذ يعاد النظر ـ وهذا ما ينبغي أن يكون ـ في المناهج النقدية القديمة المعتمدة على البلاغة الكلاسيكية، والعروض، وتصاغ هذه المناهج صياغة جديدة. وتقدم الآن مناهج جديدة مبنية على التنوع الكبير في الأشكال الأدبية الحديثة. ففي فرنسا ظهر منهج «تفسير النص Explication de Textes». وفي ألمانيا ظهرت التحليلات الشكلية المبنية على المقارنات مع تاريخ الفنون الجميلة، وهو المنهج الذي رعاه أسكار والزل Oskar Walzel ، وهناك على وجه الخصوص الحركة البارعة للشكليين الروس وأتباعهم من التشكيين والبولنديين. كل هذه الإتجاهات الجديدة خلقت دوافع جديدة لدراسة العمل الأدبي، الذي لم نكد نبدأ في التمعن فيه على الوجه الصحيح، وتحليله بالدرجة الكافية. وفي انجلترا أبدى بعض تلامذة أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards اهتماماً كبيراً بالنص الشعري، وكذلك في الولايات المتحدة جعل مجموعة من النقاد دراسة العمل الفني مركزاً لاهتمامهم. وفي نفس الإتجاه يتمشى عدد من الدراسات في المسرح التي تؤكد الفاصل بينه وبين الحياة، وتهاجم الخلط بين الحقيقة المسرحية، والحقيقة الفعلية. كذلك لا تقنع دراسات كثيرة في القصة بالبحث في علاقاتها بالبنية الاجتماعية، بل تحاول تحليل أساليبها الفنية ـ زوايا النظر فيها، وطريقة الحكاية.

اعترض الشكليون الروس في شدة على الفصل التقليدي بين «المضمون والشكل» الذي يشطر العمل الفني إلى شطرين: مضمون خام، وشكل خارجي مفروض عليه. من الواضح أن التأثير الجمالي للعمل الفني لا يكمن فيما اصطلح على تسميته بالمضمون. وقلة هي الأعمال الفنية التي لا تصبح ساذجة أو عديمة المعنى عند تلخيصها (وهو إجراء لا تبرير له إلا

إذا اتخذ كوسيلة تعليمية). ولكن التمييز بين الشكل كعنصر ذي فاعلية جمالية، والمضمون الذي لا صلة له بالجمال، يواجه بصعوبات يصعب التغلب عليها. وربما يبدو الخط الفاصل محدداً لأول وهلة. فإذا فهمنا المضمون على أنه الأفكار والعواطف التي يحملها العمل الأدبي، فإن الشكل يضم كل العناصر اللغوية التي يعبر بها عن المضمون. ولكن إذا دققنا الفحص في هذا التمييز تبين لنا أن المضمون ينطوي على بعض عناصر الشكل، مثلاً الأحداث التي تحكي في قصة هي أجزاء من المضمون، بينما الطريقة التي ترتب بها في «نسج» هي جزء من الشكل. فإذا فصلت الأحداث عن الطريقة التي رتبت بها أصبحت غير ذات أثر فني بالمرة. والعلاج الشائع الذي اقترحه الإلمان، واستخدموه على نطاق واسع ـ نقصد مصطلح «الشكل الداخلي» الذي يرجع تاريخه أصلاً إلى أفلوطين Plotinus وشافتسبري Shaftesbury ـ هذا المصطلح أدى إلى تعقيد الأمور، حيث أن الخط الفاصل بين «الشكل الداخلي» و«الشكل الخارجي» ظل مطموساً تماماً. إذ لا بد أن نقرر ببساطة أن الطريقة التي ترتب بها الأحداث في «نسيج» القصة هي جزء من الشكل. وتصبح الأمور أشد خطورة على المفاهيم التقليدية إذا أدركنا أن اللغة ـ وهي عادة ما تعد جزء من الشكل ـ ينبغي أن نميز فيها بين الكلمات في ذاتها بلا تأثير جمالي، وبين الطريقة التي تصبح فيها المفردات، وحدات صوتية ومعنوية ذات تأثير جمالي. وربما كان من الأفضل أن نصطلح على تسمية العناصر غير ذات الصفة الجمالية «مواد» materials، بينما تسمى الطريقة التي تكتسب بها الفاعلية الجمالية «بناء أو بنية» Structure. وهذا التمييز ليس مجرد معاودة تسمية الثنائي القديم، «المضمون والشكل». فهو يجتاز الحدود الفاصلة القديمة. «المواد» تتضمن عناصر كانت في السابق تعد جزء من المضمون، وأجزاء كانت تعد من الشكل و«البناء» مفهوم يتضمن كلا المضمون والشكل بالدرجة التي يدخلان بها في نسق له هدف جمالي. فالعمل الفني إذن هو بناء من الإيماءات/ الإشارات تخدم غرضاً جمالياً محدداً.

كيف يمكن أن نواجه ـ بصورة أكثر تحديداً ـ تحليل هذا البنـاء. ما المقصود بهذا الكل؟ وكيف يمكن تحليله؟ وماذا يعني بقولنا إن هذا التحليل خاطىء؟ إن هذا يثير مشكلة معرفية غاية في الصعوبة، تلك المتعلقة بنوعية وجـود mode of existence أو كينونـة ontological situs العمل الفني الأدبي (الذي سنسميه «القصيدة» فيما يلي على سبيل الاختصار) ما هي القصيدة «الحقيقية»؟ أين نبحث عنها؟ وكيف تكون؟ إن الإجابة الصحيحة على هذه الأسئلة لا بد أن تحل عدداً من المشاكل النقديـة وتفتح الـطريق للتحليل السليم للعمل الأدبي.

وقد قدمت عدة إجابات تقليدية للسؤال عن ماهية القصيدة وموقعها، أو العمل الأدبي الفني بشكل عام. وهذه الإجابات لا بد من نقدها وإزاحتها من الطريق قبل أن نقدم إجابتنا نحن عن السؤال. من أكثر الإجـابات شيـوعاً وقدماً هو القول بأن القصيدة «صنـع فني»، مثلها مثـل قطعـة النحت، أو التصوير. ومن ثم يصبح العمل الفني ممثلاً في خطوط الحبر السوداء على الـورق أو الرق أو ـ إذا كنـا نتحدث عن القصيـدة البابليـة، في الخـطوط المحفورة في الصخر. وهذه إجابة ليست شافية بالطبع. فهناك ـ بادىء ذي بـدء ـ هذا الحجم الضخم من «الأدب الشفوي». هنـاك من القصـائـد أو الحكايات ما لم يثبت بالتدوين ومع ذلك ظل قائماً ومتداولاً. إذ أن خطوط الحبر الأسود ما هي إلا وسيلة لتسجيل قصيدة لها كيـان قائم مستقـل عن مدونتها. فإذا أتلفنا الكتابة، أو قل كل نسخ الكتاب المطبوع فقد لا نتلف القصيدة التي قد تظل محفوظة في التراث الشفوي أو في ذاكرة رجل مثل ماكولي Macaulay، الذي كان يفخر بأنه يحفظ الفردوس المفقود Paradise Lost» وتقدم الحاج The Pilgrim'sProgress عن ظهر قلب. وعلى النقيض من ذلك فإننا إذا أتلفنا رسماً أو نحتاً أو بناء، فإننا نذهب به كلية، وإن احتفظنا بوصف أو تسجيل له فيُ وسيلة أخرى، أو ربما أعدنا إقامة ما فقـد منه. ولكن هذا البديل ـ رغم التشابه ـ سيظل عملاً فنياً آخر، أما في حالة الفن الأدبي فإن إعدام نسخة من كتاب، أو حتى جميع النسخ فلن يمس العمل

الأدبي ذاته.

وهناك تدليل آخر على أن القصيدة «المدونة» على الورق ليست هي القصيدة الحقيقية. فالصفحة المطبوعة تضم عناصر متعددة لا تمت إلى تكوين القصيدة: حجم حروف الطباعة، ونوعها، وحجم الصفحة، وعوامل أخرى كثيرة. فإذا أخذنا على محمل الجد وجهة النظر القائلة بأن القصيدة هي «صنع فني artifact »فستتوصل إلى القول بأن كل نسخة من القصيدة على انفرادها هي عمل فني مختلف. فلن يكون هناك ما يدعو بداهة إلى الافتراض بأن نسخ الطبعات المختلفة هي نسخ لذات الكتاب. أضف إلى هذا أننا نحن القراء لا نعد كل طبعة من القصيدة طبعة صحيحة. كوننا نستطيع تنقيح الأخطاء المطبعية دون قراءة مسبقة للنص، أو في بعض الحالات النادرة، قدرتنا على التوصل إلى المعنى الحقيقي، يدل على أننا لا نعد السطور المطبوعة في ذاتها هي القصيدة الحقيقية، وبهذا نكون قد أوضحنا أن القصيدة (أو أي عمل أدبي فني) يمكن أن يكون له وجود خارج عن النص المطبوع، وأن «الصنع الفني» المطبوع يضم عناصر كثيرة لا بد أن نستبعدها من تكوين القصيدة الحقيقية.

ومع هذا فلا ينبغي أن تعمينا هذه النتيجة السلبية عن الأهمية العملية العظمى ـ منذ اختراع الكتابة والطباعة ـ لطرائقنا في تسجيل الشعر. لا شك أن الكثير من الأدب قد فقد، وتلف تماماً لأن مدوناته اندثرت، ولأن التواتر الشفوي لم يتحقق له. أن التدوين ـ ولا سيما الطباعة ـ جعل استمرار التقليد الأدبي أمراً ممكناً، وزاد من وحدة وتكامل الأعمال الفنية. هذا، وفي بعض عصور تاريخ الشعر، أصبحت الصورة المرسومة جزء من الأعمال الفنية المكتملة.

وقد أوضح إرنست فنيلوزا Ernest Fenollosa، أن «الأيد يوجرام» الأبجدية المصورة في الشعر الصيني تشكل جزء من المعنى الشامل للقصائد. بل إنه في التقليد الغربي هناك القصائد المرسومة في «المختارات الإغريقية Greek Anthology، مثل «المنبر Altar وأرضية الكنيسة Church

Floor» للشاعر جورج هربرت George Herbert، والقصائد المماثلة للشعراء الميتافيزيقيين التي يمكن أن تقارن في شعر القارة الأوربية، بما أنتجته مدرسة الجونجورية في أسبانيا Spanish Gongorism[1]، ومدرسة المارينية في إيطاليا Italian marinism[2]، وشعر الباروك الألماني، وغيره. وفي الشعر الحديث في أمريكا (أ أ كمنز) وفي ألمانيا (أرنو هولز Arno Holz) وفي فرنسا (أبولينر Apollinaire) وغيرهم. عمد الشعراء إلى اتخاذ وسائل تصويرية كتنسيق السطور بشكل غير مألوف أو البدء في أسفل الصفحة، أو تنويع الألوان في الطباعة، وما إلى ذلك. وفي القرن الثامن عشر، اتخذ سترن Laurence Sterne في طبع قصته «تريسترام شاندي Tristram Shandy» صفحات خالية أو مرقطة رقشاء. مثل هذه الوسائل تعد أجزاء متكاملة من تلك الأعمال الفنية ذاتها. ورغم أننا نعلم أن الجانب الأعظم من الشعر مستقل عنها، فلا نستطيع إغفالها، ولا يجب أن نغفلها.

أضف إلى هذا أن دور الطباعة في الشعر ليس محدوداً بهذه الأمثلة النادرة من المبالغات، فهناك روي الأبيات في الشعر، وجمع الأبيات في مقاطع، والفقرات في القطع النثرية، والقوافي البصرية أو التورية (أو الجناس) التي لا تفهم إلا من خلال شكل اللفظ وهجائه ـ وهناك أساليب مشابهة كثيرة هي عناصر يكتمل بها العمل الفني. والنظرية القائلة بالكيان الشفوي للعمل الفني تتجه إلى استبعاد هذه العناصر، إلا أنه لا يمكن تجاهلها عند التحليل الكامل لكثير من الأعمال الأدبية. ويثبت وجود هذه أن

(١) «الجونجورية» أسلوب شعري يتميز بالغموض والتعقيد لكثرة ما استخدم فيه من المحسنات البديعية والتراكيب النحوية المغربة. وهو منسوب للشاعر الإسباني لويس دي جونجورا أي أرجوتي Don Luis De Gongora y Argote (المترجم).

(٢) «المارينية» أسلوب شعري يتميز بالحشو والتكلف. وسمي كذلك نسبة إلى الشاعر الإيطالي مارينو١٥٦٩ ـ ١٦٢٣) Giambattista Marino) وقد كان لهذا الأسلوب تأثيره على الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز في القرن السابع عشر.

الطباعة أصبحت ذات أهمية في ممارسة الشعر في العصر الحديث، وأن الشعر يكتب للعين كما يكتب للأذن. ورغم أن استخدام الوسائل التصويرية ليس لازباً في الشعر، إلا أن هذه الوسائل تتردد في الشعر أكثر مما تتردد في الموسيقى، حيث تقع النوتة الموسيقية من الموسيقى موقع الصفحة المطبوعة من الشعر. والوسائل التصويرية هذه نادرة الحدوث في الموسيقى، إلا أنها موجودة. فقد وردت حيل بصرية (ألوان) غريبة في النوت الموسيقية الخاصة بالأغاريد الإيطالية الغزلية في القرن السادس عشر. وقد كتب المؤلف الموسيقي هاندل Handel (ويفترض أنه كان مؤلفاً يتسم بالنقاء pure) ـ جملاً موسيقية لكورس تتناول انحسار البحر الأحمر «حيث ارتفعت المياه كالجدار»، وجاءت النوتة على الصفحة الموسيقية المطبوعة مكونة لصفوف ثابتة من النقط في فواصل متساوية كأنها حائط أو طابور عسكري.

لقد بدأنا بنظرية لا تجد كثيراً من الأتباع اليوم. والإجابة الثانية على تساؤلنا ترى كنه العمل الأدبي الفني في تتابع الأصوات التي يحدثها قارىء الشعر. وهذا حل شائع يحبذه المنشدون على وجه الأخص، ولكنه كذلك حل غير شاف. فكل قراءة جهرية أو إنشاد لقصيدة ما هو إلا أداء لها، وليس هو القصيدة في ذاتها. هذا الأداء هو مماثل لأداء القطعة الموسيقية بواسطة العازف. وإذا سرنا على نفس منطقنا السابق، فهناك حجم كبير من الأدب المدون لا يمكن أداؤه صوتياً. وإنكار ذلك يعني أن نتبع نظرية مسفة كتلك التي يعتنقها بعض السلوكيين، ومؤداها أن القراءة الصامتة تكون مصحوبة بحركة في الأحبال الصوتية. والواقع أن كل التجارب تثبت أننا عادة نقرأ قراءة «شمولية Globally» بمعنى أننا ندرك الكلمة المطبوعة ككل دون أن نجزئها إلى وحدات صوتية متتابعة (فونيمات)، وبالتالي فلا ننطق الكلمة حتى بالهمس ـ هذا اللهم إلا إذا كنا أميين أو مبتدئين في تعلم لغة أجنبية، أو نعمد إلى الهمس بالأصوات عمداً. وعند القراءة السريعة لا يكون لدينا الوقت لإخراج الأصوات على أحبالنا الصوتية. والقول بأن القصيدة تستمد وجودها من القراءة الجهرية يترتب عليه النتيجة الساذجة وهي أن القصيدة

تفقد وجودها إذا لم تقرأ جهراً، وأنها تخلق من جديد عند كل قراءة. أضف إلى هذا أنه لا يمكننا بيان كيف أن عملاً مثل إلياذة هوميروس، أو «الحرب والسلام» لتولستوي كيانه في وحدته، إذا أننا لا نستطيع أن نقرأه جهراً في جلسة واحدة.

وهناك أمر بالغ الأهمية: إن كل قراءة للقصيدة تربو على القصيدة الحقيقية ذاتها: كل أداء لها يضيف للقصيدة عناصر خارجية من لزمات فردية للقارىء، تتعلق بالنطق، وطبقة الصوت، والسرعة والتوقيت، وتوزيع النبر - وهي عناصر إما يحددها شخصية المتحدث، أو قد تكون مظاهر أو وسائل متعلقة بتفسيره للقصيدة. هذا ولا تضيف القراءة الجهرية للقصيدة عناصر فردية فحسب، بل إنها دائماً تقتصر على إبراز جملة مختارة من العوامل التي تكمن في نفس القصيدة: فطبقة الصوت، والسرعة التي تقرأ بها القصيدة، وعمق النبر وتوزيعه، كل هذه العوامل قد تكون على صواب أو على خطأ، وحتى لو كانت على صواب، فهي تقدم كيفية واحدة لقراءة القصيدة. ولا بد لنا من أن نقر بإمكان أداء قراءات متعددة لذات القصيدة؛ قراءات قد نرى أنها خاطئة إذا اعتبرنا أنها تشوه المعنى الحقيقي للقصيدة، وقد نرى أنها صائبة ومسموح بها، وإن كانت لا تصل إلى درجة الكمال.

إن القراءة الجهرية للقصيدة ليست هي القصيدة في ذاتها، إذ أننا نستطيع أن نصحح الأداء ذهنياً. وحتى لو أعجبنا إنشاد قصيدة ما، فهذا لا يمنع أن منشداً آخر، أو ربما المنشد ذاته في وقت آخر، من أن يؤدي نفس القصيدة بطريقة أخرى تظهر من القصيدة عناصر أخرى بذات الجودة. وقد تساعد المقارنة بالموسيقى في توضيح هذا: إن عزف السيمفونية حتى ولو قام بذلك موسيقي مثل توسكانيني Toscanini - ليس هو السيمفونية ذاتها، لأن العزف يتلون بفردية العازف ويتخذ تفاصيل إضافية محددة مثل سرعة الإيقاع، وتفاوت هذه السرعة، ورنة الصوت، وهي تفاصيل قد تتغير مع أداء ثانٍ، رغم أنه لا يمكن إنكار أن السيمفونية ذاتها قد أعيد عزفها. وبهذا نكون قد أوضحنا أن القصيدة لها كيان خارج عن أدائها الجهري، وأن هذا

الأداء الجهري يضم عناصر كثيرة لا بد أن نعدها خارجة عن نطاق القصيدة ذاتها.

ومع هذا، فإن الجانب الصوتي للشعر - في بعض الأعمال الأدبية وخاصة في الشعر الغنائي، يعد عاملاً هاماً في البنية العامة لذلك العمل. وثمت وسائل متعددة تلفت نظرنا إلى مثل الوزن، والنسق الذي تتتابع فيه الصوائت والصوامت، والجناس الإستهلالي، والجناس الصوتي، والقافية وما إلى ذلك. وتفسر هذه الحقيقة - أو تساعد على تفسير - القصور الذي يصاحب ترجمة الكثير من الشعر الغنائي، حيث يتعذر نقل هذه الأنساق الصوتية إلى نظام لغوي آخر (غير النظام اللغوي الذي كتبت فيه)، وإن استطاع المترجم المحنك أن يقارب في الوقع العام بين ترجمته وبين الأصل. ومع هذا فهناك قطاع ضخم من الأدب مستقل الكيان عن الأنساق الصوتية، كما تبين من الأثر التاريخي لكثير من الأعمال التي جاءت ترجماتها خالية من الذوق الأدبي. قد يكون الصوت عاملاً هاماً في بناء القصيدة، ولكن الإجابة بأن القصيدة هي تتابع من الأصوات لا تعد شافية، مثل ذلك الإيمان بأهمية الطباعة على الصفحات.

والإجابة الثالثة الشائعة على السؤال تقول أن القصيدة هي خبرة القارىء ويحتج أهل هذه النظرية بأن القصيدة لا وجود لها خارج العمليات العقلية لقرائها فرادى، وبالتالي فهي ذات الحالة الذهنية التي نعانيها عند قراءة القصيدة أو الاستماع إليها. وهنا أيضاً يتضح أن هذا الحل السيكولوجي، غير مرضٍ.

حقيقي أن القصيدة قد تعرف أولاً من خلال التجارب الفردية، ولكنها لا تصبح متحدة الكيان مع مثل هذه التجربة الفردية. وكل خبرة فردية بالقصيدة تتضمن شيئاً خاصاً منفرداً. فهي تتلون بمزاجنا وباستعدادنا الشخصي. إذ أن تعليم المرء، وشخصية كل قارىء، والمناخ الثقافي العام للعصر، والمسلمات الدينية، والفلسفية، بل والتقنية لكل قارىء، ستضيف شيئاً تلقائياً وخارجياً لكل قراءة للقصيدة. وقد يشتد التفاوت بين قراءتين لنفس القارىء في وقتين مختلفين إما لأنه نضج عقلياً، أو لأن ضعفاً طارئاً أصابه لظروف مثل الإجهاد، والقلق، وشرود الذهن. وعلى هذا فإن كل خبرة بالقصيدة تترك شيئاً خاصاً منفرداً. هذه

الخبرة لن تكون مساوية للقصيدة ذاتها: والقارىء المحنك سيكتشف تفاصيل جديدة في قصائد سبق له قراءتها، ولم تعنِ له من قبل. ولا حاجة لنا إلى الإشارة إلى مدى تشوه أو ضحالة ما يجنيه القارىء الأقل تمرساً من قراءته لذات القصيدة. والقول بأن الخبرة الذهنية للقارىء هي القصيدة ذاتها، ينتهي إلى نتيجة غير معقولة مؤداها أن القصيدة لا توجد إلا من خلال الخبرة بها، وأنها تخلق من جديد مع كل خبرة جديدة وعلى هذا فلن تكون هناك «كوميديا إلهية» واحدة، بل عددا من الكوميديات الإلّهية بقدر ما كان أو يكون أو سيكون من القراء. إننا ننتهي إلى الشك الشامل والفوضى، ونصل إلى درك تلك المقولة الشريرة «لا جدل حول الأذواق De gustibus non est disputandum »، وإذا أخذنا هذا القول على محمل الجد، فلن نستطيع أن نفسر لماذا تفضل خبرة قارىء للقصيدة خبرة قارىء آخر لها، وإمكان تصحيح تفسير قارىء ثالث للقصيدة. إن هذا سيضع نهاية لتعليم الأدب بهدف تنمية القدرة على فهم وتذوق النص. وقد أوضحت كتابات أ. أ ريتشاردز I. A. Richards ـ وخاصة كتابة النقد العملي Practical Criticism، الكثير الذي يمكن عمله لتحليل اللزمات الفردية للقراء، وكيف أن المدرس الناجح يمكنه أن يفعل الكثير لتصحيح الإتجاهات الخاطئة. ومن الغريب أن ريتشاردز ـ الذي ينتقد خبرات تلاميذه بصفة دائمة ـ يتمسك بنظرية سيكولوجية تتناقض تماماً مع تطبيقاته النقدية. فقد أدت به أخيراً فكرته القائلة بأن الشعر يعمل على تنسيق دوافعنا وأن قيمة الشعر في أنه علاج نفسي ـ إلى القول بأن هدفه يتحقق سواء بسواء بالقصيدة الرثة أو الجيدة، أو ببساط، أو وعاء، أو بلفتة، أو بسوناتا وعلى هذا فإن النسق المفترض الناشىء في ذهننا ليس على وجه التحديد مرتبطاً بالقصيدة التي أوجدته.

ستظل سيكولوجية القارىء دائماً ـ مهما كانت أهميتها لذاتها أو لفائدتها في تحقيق الأهداف التعليمية ـ خارجة عن موضوع الدراسة الأدبية، وهو العمل الأدبي على وجه التحديد ـ ولن نحل مشكلة بناء العمل الأدبي وقيمته. النظريات السيكولوجية هي نظريات متعلقة بالتأثير، وفي بعض الحالات القصوى تؤدي إلى مثل مقولة أ. أ. هوسمان A. E. Housman حول قيمة الشعر ـ التي جاءت في

محاضرته «اسم الشعر وطبيعته» The Name and Nature of Poetry (١٩٣٣) - حيث يذكر - ربما ولسانه في شدقه - أننا نحس بالشعر الجيد في الرعشة التي تسري في عمودنا الفقري. وهذا يستوي مع نظريات القرن الثامن عشر التي قاست جودة المأساة بكمية الدمع الذي أراقه النظارة، أو مع ما يجريه البعض من نقاد السينما من قياس جودة الكوميديا بعدد الضحكات التي يحدثها النظارة. وعلى هذا فإنه يترتب على كل نظرية سيكولوجية، سواد الفوضى، والشك، والخلط التام بين القيم، إذ لا يمكن ربط النظرية السيكولوجية ببناء القصيدة أو بنوعيتها.

وقد أدخل أ. أ ريتشاردز تحسيناً طفيفاً على النظرية السيكولوجية حين عرف القصيدة بأنها «خبرة القارىء الحق». ويتضح أن المشكلة قد نقل محورها لتحديد ماهية صفة «الحق»، ومن هو القارىء «الحق». وحتى لو افترضنا حالة مثالية لمزاج القارىء الذي له أسمى الخلفيات، وأفضل المران، فإن التعريف يظل قاصراً، لأنه يظل عرضة لنفس النقد الذي وجهناه للمنهج السيكولوجي. إذ أنه يلقي بلباب القصيدة في خبرة عارضة قد لا يستطيع حتى القارىء الكفء استعادتها دون أن تتبدل. وبهذا فإن هذا التعريف لن يحتوي المعنى الكامل للقصيدة في أي لحظة محددة، وسيضيف دائماً عناصر شخصية عند كل قراءة للقصيدة.

وهناك إجابة رابعة قدمت لتجاوز الصعوبة. قيل أن القصيدة هي تجربة الشاعر. ويمكن أن نمر مر الكرام بالزعم القائل بأن القصيدة هي خبرة الشاعر حين يعاود قراءتها في أي وقت من حياته بعد إتمام كتابتها. فهنا يصبح الشاعر مجرد قارىء لعمله، وقد يرتكب نفس الأخطاء في التفسير التي يرتكبها أي قارىء آخر. وهناك الكثير مما يمكن جمعه من أخطاء التفسير التي ارتكبها كتاب حين تعرضوا لأعمالهم، وربما كان هناك قدر من الحقيقة في تلك القصة القديمة عن الشاعر الإنجليزي براوننج Browning الذي اعترف بأنه لم يفهم إحدى قصائده. ويحدث لكثير منا أن نخطىء تفسير بعض ما سبق أن كتبناه، وربما قصرنا عن فهم بعضه. وعلى هذا فإن الإجابة المقترحة تتناول خبرة الشاعر أثناء

عملية الإبداع. ومع هذا فهناك مدلولان لعبارة «خبرة الشاعر» الخبرة الواعية، المقاصد التي رمى إليها الشاعر في عمله، أو الخبرة الشاملة، واعية وغير واعية خلال الوقت الذي امتدت فيه عملية الإبداع. وقد انتشر القول بأن القصيدة الحقيقية تلتمس في مقاصد الشاعر، وإن لم يذكر ذلك صراحة في غالب الأحيان. فهو المبرر لكثير من البحوث التاريخية، وهو أساس كثير من البراهين التي تقوم عليها شروح بعينها. ومهما يكن من شيء فإنه بالنسبة لمعظم الأعمال الأدبية ليس لدينا من سبيل للإهتداء إلى مقاصد الكاتب إلا العمل الأدبي المكتمل ذاته. وحتى لو كان لدينا شاهد معاصر ـ في صورة إعلان صريح للمقاصد ـ فإن مثل هذا الإعلان لا يكون ملزماً للناقد الحديث. فإن «مقاصد» الكاتب هي دائماً «تبريرات»، تعليقات ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار، ولكن ينبغي أيضاً أن تنتقد في ضوء العمل الفني المكتمل. «فمقاصد» الكاتب قد تتجاوز العمل الفني المكتمل، وقد تكون مجرد إعلان للخطط والمثل العليا، بينما واقع التنفيذ قد يقصر عنها أو يغايرها. فلو أننا سألنا شكسبير فربما عبر عن مقاصده من كتابة مسرحيته «هاملت Hamlet» بطريقة قد نراها غير مرضية. ونحن الآن ما زلنا نستنبط معاني في «هاملت» (ليست مختلقة منا) ربما لم تدر بخلد شكسبير بصورة واضحة واعية.

وقد يتأثر الفنانون في تعبيرهم عن مقاصدهم بموقف نقدي معاصر، أو بصيغ نقدية معاصرة، بينما تقصر هذه الصيغ النقدية عن وصف إنتاجهم الفني الفعلي. وعصر الباروك Baroque مثال على ذلك، إذ لم يجد التجديد في الإنتاج الفني إلا صدى ضئيلاً في تعليقات الفنانين أو نقد النقاد. ـ فنجد مثالاً مثل برنيني Bernini يحاضر في أكاديمية باريس ليوضح أن عمله الفني جاء مطابقاً للقدماء، وقد كتب دانيل أدامز بوبولمان Daniel Adam Poppelmann ـ ذلك المعماري الذي صمم البناء المسمى زفنجر Zwinger في مدينة درسدن على الطراز روكوكو rococo كتيباً كاملاً ليثبت فيه مطابقة عمله الفني لمبادىء فيتروفيوس الخالصة Vitruvius. ولم يكن للشعراء الميتافيزيقيين إلا القليل من الصيغ النقدية القاصرة (مثل «Strong lines الأبيات القوية») التي لا تكاد تمس

التجديد الفعلي في إنتاجهم الفني. وكثيراً ما كان لفناني العصور الوسطى «مقاصد» دينية أو تعليمية بحتة ليس لها أدنى علاقة بالأسس الفنية التي يقوم عليها عملهم. والتفاوت بين القصد الواعي والأداء الفعلي ظاهرة متفشية في تاريخ الأدب. فقد كان زولا Zola يؤمن تماماً بنظريته العلمية الخاصة بالقصة التجريبية، ولكنه في الواقع أنتج قصصاً مغرقة في الميلودرامية والرمزية. وظن جوجول Gogol نفسه مصلحاً إجتماعياً، ودارسا «لجغرافية روسيا»، بينما هو في الواقع قد أنتج قصصاً وحكايات تعج بالمخلوقات الناشزة الغريبة التي صنعها خياله. ـ من المستحيل إذن أن نعتمد على دراسة «مقاصد» الكاتب إذ أنها قد لا ترقى إلى مرتبة تعليق موثوق به على عمله الفني، وهي في أحسن الأحوال لا تزيد عن كونها مجرد تعليق. وليس هناك اعتراض على دراسة «مقصد» الكاتب، إذا عنينا بذلك دراسة للعمل الفني المتكامل موجهة نحو العنى الشامل. ولكن استخدام كلمة «مقصد» بهذا المعنى استخدام مختلف ومضلل شيئاً ما.

كذلك الاقتراح البديل غير شاف. ـ وهو الاقتراح القائل بأن القصيدة الحقيقية تكمن في التجربة الشاملة، واعية وغير واعية خلال وقت الإبداع الفني. ولهذا الاقتراح في واقع الأمر عيب كبير، إذ أنه يحيل المشكلة إلى فرض بعيد الإحتمال ومجهول القيمة؛ ليس لدينا وسيلة لاستكشافه وإعادة تكوينه. وإلى جانب هذه الصعوبة التي لا يمكن اجتيازها، فإن الاقتراح لا يرضي أيضاً لأنه يجعل وجود القصيدة مترتباً على تجربة ذاتية أصبحت في خبر كان. فإن تجارب الكاتب خلال عملية الإبداع تتوقف في ذات الوقت الذي تدخل فيه القصيدة إلى الوجود. وإذا كان هذا الافتراض صحيحاً، فلن نستطيع تحقيق صلة مباشرة مع العمل الفني ذاته، وسنظل نفترض دائماً أن تجاربنا في قراءة القصيدة هي بشكل ما نفس تجارب الكاتب التي انفضت. وقد حاول أ. م تيليارد E. M. Tillyard في كتابة عن ميلتون Milton أن يقيم دراسته عن «الفردوس المفقود» Paradise Lost على أنها تعبير عن حالة الكاتب أثناء كتابته للقصيدة، ولم يستطع خلال مساجلة طويلة مع س. س لويس C. S. Lewis أن يقر بأن «الفردوس المفقود» تتناول بداية الشيطان Satan وآدم وحواء ومئات وآلاف من الأفكار، والتشخيصات،

والمفاهيم، وذلك قبل أن تعني بحالة ميلتـون Milton الذهنية خلال عملية الإبداع. صحيح أن جملة محتوى القصيدة كان في وقت ما متصلاً بذهن ميلتون الواعي واللاواعي، ولكن لا وصول الآن إلى هذه الحالة الذهنية، وربما كانت في لحظات الإبداع تلك تعج بملايين التجارب التي لا نرى أثراً لها في القصيدة. وإذا أخذنا هذا الحل بحرفيته، فإنه سيقودنا إلى تخرصات حول تحديد الفترة الزمنية التي استغرقتها حالة الكاتب الذهنية أثناء عملية الإبداع، وحول تحديد محتوى تلك الفترة التي قد تضم مثلاً إحساس الكاتب بألم في أسنانه في لحظة الخلق الفني. إن الإتجاه السيكولوجي في دراسة الحالة الذهنية سواء للقارىء أو المستمع، للمتحدث أو الكاتب تثير من المشاكل أكثر مما تقدمه من حلول.

وواضح أن السبيل الأفضل لتعريف العمل الفني هو من خلال التجربة الإجتماعية والجماعية، هناك حلان محتملان ـ وإن كانا يقصران عن تقديم حل ناجح لمشكلتنا. فقد نقول أن العمل الفني هو جماع خبراتنا السابقة والمحتملة بالقصيدة: وهو حل يغص بعدد لا متناه من الخبرات الفردية غير ذات العلاقة، وبالقراءات السيئة والخاطئة، والشذوذ، وباختصار فإن هذا الحل يقوم على أن القصيدة تكمن في الحالة الذهنية للقارىء مضروبة في عدد لا نهائي. وحل آخر يقول بأن القصيدة الحقة هي الخبرة المشتركة بين كافة خبرات القراء بالقصيدة. ولكن هذا الحل يخفض من شأن العمل الفني بحيث يجعله في مقام القاسم المشترك بين كل خبرات القراء. وهذا القاسم المشترك لا بد أن يكون في أدنى حد ـ الخبرة الأكثر ضحالة وسطحية وتفاهة. وإلى جانب الصعوبات العملية التي ينطوي عليها هذا الحل، فإنه يحط من المعنى الشامل للعمل الفني.

ولا نجد حلاً لمسألتنا من خلال علم النفس الفردي أو الإجتماعي، فلا بد أن ننتهي إلى أن القصيدة ليست خبرة فردية، أو مجموعة خبرات، بل إنها مصدر محتمل للخبرات. ولا يفلح التعريف من خلال الحالات الذهنية لأنه لا يفسر الطبيعة المعيارية normative character للقصيدة الحقة، وذلك أن الخبرة في هذه الحالة خاضعة للخطأ والصواب. وقسم خاص فقط من الخبرة الفردية هو الذي

يعد استجابة للقصيدة الحقة. وعلى هذا فإنه ينبغي أن تؤخذ القصيدة الحقة على أنها بناء من المعايير، التي تتحقق جزئياً فقط في الخبرة الفعلية لقرائها المتعددين. وكل خبرة منفردة (القراءة ـ أو الإنشاء وما إلى ذلك) ما هي إلا محاولة ـ ربما تكون ناجحة وكاملة ـ لإدراك تلك الجملة من المعايير والمستويات.

ولا ينبغي بالطبع الخلط بين «كلمة معايير» كما نستخدمها هنا، وبين المعايير الكلاسيكية أو الرومانتيكية، الأخلاقية أو السياسية. فالمعايير التي نقصدها هي معايير ضمنية تستخلص من كل خبرة فردية بالعمل الفني. وهي في جملتها تكون العمل الفني الحق، ككل. حقيقي أننا لو أجربنا مقارنة بين الأعمال الفنية، فسيمكن التحقق من أوجه الشبه والخلاف بين هذه المعايير، ومن أوجه الشبه سيمكن التوصل إلى تصنيف للأعمال الفنية طبقاً لنمط المعايير التي تتضمنها. وقد فصل في النهاية إلى نظريات للأجناس الأدبية، وأخيراً إلى نظريات في الأدب بوجه عام. وهناك من رفض هذا مؤكداً تفرد العمل الفني، ولكن هذا الرفض يدفع بفكرة التفرد إلى درجة يصبح معها العمل الفني معزولاً عن التراث، وبالتالي متعذر الشرح والفهم. وإذا افترضنا أننا سنبدأ بتحليل العمل الفني المنفرد، فلن نستطيع أن ننكر وجود بعض الروابط، وأوجه الشبه، والعناصر أو العوامل المشتركة التي تقرب بين عملين فنيين أو أكثر، وبهذا نفتح الباب للإنتقال من تحليل عمل فني واحد، إلى دراسة نمط مثل المأساة اليونانية، ثم المأساة بوجه عام، ثم الأدب بوجه عام، وأخيراً إلى دراسة بناء شامل مشترك بين كل الفنون.

ولكن هذه مشكلة أخرى. إذ أن علينا أن نحدد أين وكيف توجد هذه المعايير، والتحليل الممحص للعمل الأدبي سيبين أنه من الأفضل ألا نأخذه على أنه نظام واحد من المعايير، بل نظام متعدد الطبقات، كل طبقة تنطوي تحتها مجموعة. وقد استخدم الفيلسوف البولندي رومان انجاردن Roman Ingarden ـ في تحليل مبتكر للعمل الفني الأدبي ـ النهج الذي اتخذه هوسرل Husserl في «دراسته» لعلم الظواهر Phenomenology، وذلك للوصول إلى تمييز لهذه

الطبقات. ولا حاجة بنا إلى تتبع تفاصيل ما أورده لنرى أن تمييزاته العامة سليمة ومفيدة. فهناك أولاً طبقة الصوت ـ التي لا ينبغي أن تخلط بالصوت الفعلي للألفاظ، كما سبق أن أوضحنا من قبل. وهذا النسق لا غنى عنه لأنه على أساس الأصوات ترتفع الطبقة الثانية: وهي وحدات المعنى فكل لفظ مفرد له معناه، وسيدخل في وحدات تكون السياق، وفي تركيبات معنوية، وتكوينات الجمل. ومن هذا البناء النحوي ترتفع الطبقة الثالثة، وهو الموضوعات الممثلة، «عالم» القصاص، والشخوص، والخلفية. ويضيف انجاردن Ingarden طبقتين أخريين قد يرى عدم الفصل بينهما، فطبقة «العالم» ترى من زاوية رؤية محددة، قد تكون متضمنة وليست بالضرورة منصوص عليها. ويمكن أن يقدم حدث (في الأدب) على أنه مرئي أو مسموع، نفس الحدث مثل صفق الباب مثلاً، ويمكن أن ترى الشخصية من خلال سماتها المميزة «الداخلية» أو «الخارجية»، وأخيراً يتحدث إنجاردن Ingarden عن طبقة من «الصفات الميتافيزيقية (السامي، المأساوي، الرهيب، المقدس) التي قد يتيح لنا الفن تأملها. وهذه الطبقة قد يمكن التجاوز عنها، وبعض الأعمال الأدبية لا تتضمنها، ومن الممكن تضمين الطبقتين الأخيرتين في «العالم» في محيط الموضوعات الممثلة. ولكن هذا يسوق إلى مشاكل جد حقيقية في تحليل الأدب. «فزاوية النظر» قد حظيت باهتمام كبير منذ هنري جيمس Henry James، ومنذ عرض لابوك Lubbock المنهجي لنظرية جيمس وتطبيقها. أما طبقة «الصفات الميتافيزيقية» فقد أتاحت لانجاردن Ingarden أن يعين تناول «المعنى الفلسفي» للأعمال الفنية دون خطر الوقوع في أخطاء المنهج العقلي.

ومن المفيد أن نوضح هذا التصور بما يقابله في مجال اللغويات. فاللغويون مثل أتباع مدرسة جنيف، ودائرة براج اللغوية يميزون بدقة بين «اللغة Langue» و «الكلام Parole»، بين النظام اللغوي، وبين الممارسة الفردية في دور الحديث. وهذا التمييز يرادف الخبرة الشخصية بالقصيدة، والقصيدة في ذاتها. فالنظام اللغوي هو مجموعة من الأعراف والمعايير يمكن دراسة فاعليتها وعلاقاتها ووصفها بأنها ذات إتساق أساسي وكيان واحد، وذلك على الرغم من اختلاف

أفراد المتحدثين بتلك اللغة، وعدم دقتهم، وعدم اكتمال مقولاتهم؛ والعمل الفني الأدبي ـ في هذا المجال على الأقل ـ يقع نفس موقع النظام اللغوي. فنحن كأفراد لن نستطيع تحقيقه كاملاً، لأننا لن نصل إلى درجة الكمال في استخدام لغتنا، وينشأ نفس الموقف في كل عملية مفردة من عمليات الإدراك، إذ أنه لن يحيط إدراكنا لشيء ما بكل صفاته، ومع هذا فلن يتأتى لنا أن ننكر ذاتية الأشياء حتى ولو رأيناها من زوايا رؤية مختلفة. إننا دائماً نتبين «بناء محدداً» في الشيء (موضوع النظر) يجعل من عملية الإدراك اهتداء للمعايير تفرضها علينا الحقيقة، وليست عملية ابتداع قسري، أو تمييز ذاتي. وبالمثل فإن بناء العمل الفني له خاصية «الواجب الذي علي أن أحققه». وسيكون تحقيقه دائماً منقوصاً، ورغم هذا النقصان فسيظل هناك دائماً «بناء محدد» كما في جملة الأشياء الأخرى التي هي موضوع للمعرفة.

وقد حلل اللغويون المحدثون الأصوات إلى فونيمات «وحدات صوتية»، ويستطيعون أيضاً تحليل «المورفيمات ـ الوحدات الدلالية الصغرى، والمنظومات الدلالية Syntagma. فالجملة ـ على سبيل المثال ـ لا توصف بأنها مجرد منطوق عفوي، ولكن بأنها نسق نحوي. وما زالت اللغويات الوظيفية الحديثة ـ فيما عدا علم دراسة الوحدات الصوتية Phonemics في طور النمو. غير أن المشاكل ـ على صعوبتها ـ ليست مستعصية على الحل، أو جديدة تماماً: فما هي إلا إعادة للمسائل الصرفية والنحوية التي ناقشها النحويون القدامى. وتحليل العمل الأدبي يواجه مشاكل مماثلة في وحدات المعنى وتنظيمها الخاص لتحقيق الأغراض الجمالية. إذ يعاد تقديم مشاكل مثل الدلالات الشعرية، وفن القول، والصور المجازية، في عبارات جديدة أكثر دقة. وتشير وحدات المعنى، والجمل، والتركيبات اللغوية إلى أشياء موضوعية، كما تقيم حقائق خيالية مثل المناظر الطبيعية، والردهات الداخلية، والشخوص، والأحداث، والأفكار. وهذه يمكن أيضاً تحليلها بطريقة لا تخلط بينها وبين الحقيقة الواقعة، ولا تغفل أن وجودها يستمد من تكوينات لغوية. فالشخصية في القصة تنمو من خلال وحدات معنوية، وتصنع من جمل تلقيها أو تشير إليها. إن لها بناء غير محدد بالمقارنة بالشخص

الحي الذي له وجود بيولوجي وله ماضي متناسق. وتحليل العمل الفني على أساس المستويات يفوق التفرقة التقليدية المضللة بين المضمون والشكل. وسيعاود المضمون الظهور مقترناً بالمستوى اللغوي، الذي يُتضمن فيه، ويعتمد عليه.

بيد أن هذا التصور للعمل الفني الأدبي على أنه نظام للمعايير متعدد الطبقات، لا يحدد صيغة الوجود الفعلي لهذا النظام. ولمعالجة هذا الموضوع على الوجه الصحيح لا بد أن ننهي ما قد يكون هناك من جدل بين الأسمية nominalism والواقعية، أو بين المذهب العقلي والمذهب السلوكي ـ باختصار المشاكل الرئيسية للمعرفة. ويكفي لأغراضنا إن نتحاشى نقيضين هما الأفلاطونية المتطرفة، والأسمية المتطرفة، لا حاجة بنا إلى تجسيد نظام المعايير هذا أو «تشييئه»، وإلى جعله فكرة مثلى تسود على ملكوت سرمدي من الجواهر. فالعمل الأدبي الفني ـ من حيث حالة الوجود ـ ليس له نفس وضع الفكرة المجردة للمثلث، أو العدد، أو صفة مثل «الحمرة». فالعمل الأدبي الفني يختلف عن هذه «الموجودات» أولاً في أنه خلق في لحظة ما من الزمن، وثانياً في أنه عرضة للتغير وربما الفناء الكامل. ومن هذه الناحية هو أشبه بالنظام اللغوي، رغم أن لحظة الخلق أو الفناء بالنسبة للنظام اللغوي ليست محددة تماماً بنفس درجة العمل الفني الأدبي الذي هو عادة إنتاج فردي. ومن جانب آخر، على المرء أن يدرك أن الأسمية المتطرفة التي ترفض مبدأ «النظام اللغوي»، وبالتالي فكرة العمل الفني بمفهومنا ـ وربما قبلت على أنه افتراض (وهم) مفيد أو «وصف علمي» ـ هذه الإسمية المتطرفة لا تصيب الهدف وتغفل عن نقطة البحث. أما الإفتراضات المحدودة للسلوكية فإنها تعرف كل شيء لا يتفق مع تصورها المحدود للحقيقة التجريبية الواقعة بأنه «تصوفي» أو «غيبي ميتافيريقي». بيد أن وصف «الفونيم» ـ الوحدة الصوتية الدنيا ـ بأنه وهم fiction والنظام اللغوي بأنه «وصف علمي لفعل الكلام» هو مجانبة لمشكلة الحقيقة. إنما نحن نتعرف على المعايير وعلى الإنحراف عن هذه المعايير، وليس عملنا مجرد ابتداع الأوصاف اللفظية. ووجهة نظر السلوكيين ـ في هذا المجال ـ مبنية على نظرية سيئة في

التجريد. فالأعداد والمعايير هي ما هي، سواء أنشأناها أم لم ننشئها. فالواقع إني أنا الذي أعد، وأنا الذي أقرأ: ولكن عرض الأعداد، أو التعرف على المعيار ليس هو العدد أو المعيار في ذاته، والجهر بصوت «هـ» ليس هو «الفونيم ـ الوحدة الصوتية الدنيا» «هـ». إذ نحن نتعرف على بناء من المعايير متضمناً في الحقيقة، ولسنا مجرد مبتدعين لتكوينات لفظية. أما الإعتراض بأننا لا نصل إلى هذه المعايير إلا من خلال عمليات معرفة فردية، وأنه لا يمكننا أن نخلص من هذه العمليات أو نتجاوزها ـ هو اعتراض ظاهري التأثير. وهو الاعتراض الذي سبق أن وجه لنقد كانت Kant لمعرفتنا، ويمكن أن يدحض بنفس الحجج التي قدمها كانت.

صحيح أننا عرضة لإساءة فهم هذه المعايير أو القصور في إدراكها، ولكن هذا لا يعني أن الناقد يكون له دور فوق مستوى البشر يخول له تقويم قدرتنا على الفهم من موقف خارجي، أو أن يتظاهر باستيعاب كامل لنظام المعايير بالبصيرة. والأولى أننا ننقد بعضاً من معرفتنا في ضوء مستوى أعلى فرضه بعض آخر. إذ ليس المفروض أن نضع نفسنا في مكان الرجل الذي أراد أن يفحص بصره، فحاول أن ينظر إلى عينيه، بل نضع أنفسنا في موقف الرجل الذي يقارن بين الأشياء التي يراها بوضوح وبين تلك التي تغشاها عتامة، ثم يصل إلى الصفات العامة التي تؤدي إلى تصنيف الأشياء في كل من هذين القسمين، ثم يوضح الفارق بينهما بواسطة نظرية في الرؤية تأخذ في اعتبارها المسافة والضوء وما إلى ذلك.

وبالمثل، فإننا نستطيع أن نميز بين القراءة الصحيحة والقراءة الخاطئة لقصيدة، أو بين الإدراك السليم والمشوه للمعايير المتضمنة في عمل فني، عن طريق المقارنة، ودراسة الفهم المختلف خاطئاً أو غير مكتمل. ونستطيع أن ندرس فاعلية هذه المعايير، وعلاقاتها، ومركباتها، تماماً كما ندرس الفونيم «الوحدة الصوتية الدنيا». فالعمل الأدبي الفني ليس حقيقة تجريبية، بمعنى أن يكون هو الحالة الذهنية لفرد ما أو مجموعة من الأفراد، كما إنه ليس شيئاً مثالياً لا يتغير مثل فكرة المثلث. فالعمل الفني قد يكون محل

التجربة؛ ويجب أن نسلم بأنه لا يوصل إليه إلا من خلال التجربة الفردية، ولكنه لا يتفق مع أي من التجارب. وهو يختلف عن الأشياء المثالية مثل الأعداد على وجه التحقيق لأنه لا يوصل إليه إلا من خلال الجانب التجريبي من بنائه ـ وهو النظام الصوتي ـ بينما المثلث والعدد يوصل إليها مباشرة بالبصيرة. كذلك هناك وجه اختلاف جوهري بين العمل الفني وبين الأشياء المثالية: فهو يتصف بما يمكن أن يسمى «بالحياة». إذ أنه يوجد في نقطة محددة من الزمن، ويتغير مع مجرى التاريخ، وربما اندثر. والعمل الفني يتخطى حدود الزمن بمعنى واحد فقط: إذا كتب له البقاء، يكون له بناء ذاتي أساسي منذ تكوينه ولكنه «تاريخي» أيضاً. إذ سيكون له إطراد في النمو يمكن وصفه. وهذا التطور إن هو إلا سلسلة للتصورات الخاصة بعمل فني ما عبر التاريخ، التي استطعنا إلى حد ما إعادة تكوينها من خلال تقارير النقاد والقراء عن خبراتهم وأحكامهم على العمل، وأثر هذا العمل على الأعمال الأدبية الأخرى. وإن إدراكنا للتصورات السابقة (القراءات ـ والنقد، والتفاسير الخاطئة) سيؤثر في خبرتنا نحن، فالقراءات السابقة قد تهيئنا لفهم أعمق، أو قد تدفعنا إلى رد فعل عنيف ضد التفاسير التي كانت سائدة في الماضي. وكل هذا يوضح أهمية تاريخ النقد، أو ـ في اللغويات ـ أهمية علم النحو التاريخي، ويسوق إلى أسئلة صعبة حول طبيعة وحدود الفردية. إلى أي مدى يمكن أن يقال أن العمل الفني يتغير ومع ذلك يظل يحتفظ بذاتيته؟ فالإلياذة The Iliad ما زالت موجودة بمعنى أنه يمكن أن يكون لها تأثيرها المرة تلو المرة، وبهذا تختلف عن ظاهرة تاريخية مثل معركة واترلو Waterloo التي غبرت في الزمن، رغم أنه يمكن إعادة بنا مسارها، ورغم أن نتائجها قد تظل ملموسة إلى الآن. وبأي معنى يمكن أن نتحدث عن الإلياذة The Iliad كما سمعها أو قرأها الأغريق المعاصرون لهوميروس، على أنها هي نفس الألياذة التي نقرؤها اليوم؟ ولو فرضنا أننا نعرف ذات النص، فإن خبرتنا الفعلية لا بد أن تختلف. فنحن لا نستطيع أن نقابل بين اللغة التي كتبت بها وبين اللغة اليومية التي تحدث بها الأغريق القدامى، ومن ثم لا نستطيع أن نتبين مدى

مخالفتها للعامية الإغريقية. وهو ما يتوقف عليه الكثير من التأثير الشعري للقصيدة ولا نستطيع أن نفهم الكثير من الإلتباسات اللفظية التي تمثل جزءاً أساسياً من معنى كل شاعر. ومن الواضح أن هذا يتطلب بالإضافة جهداً من الخيال، الذي قد يكلل بنجاح جزئي، لنتصور أنفسنا راجعين إلى عقيدة الإغريق حول الآلهة، وميزان الإغريق للقيم الأخلاقية. ومع هذا فلا يمكن أن ننكر أن ذات «البناء» ظلت على حالها بشكل ملموس طوال العصور. وهو بناء ديناميكي: إنه يتغير مع حركة التاريخ خلال مروره بعقول قرائه، ونقاده، والفنانين الآخرين، وبهذا فإن نظام المعايير ينمو ويتغير ويظل التثبت منه دائماً أمراً منقوصاً غير دقيق. ولكن هذا المفهوم الديناميكي لا يعني مجرد الذاتية أو النسبية. فليست كل زوايا النظر متكافئة في الصحة. وسيكون في الإمكان أن نحدد أية زاوية كانت أشمل وأعمق استيعاباً للموضوع. والقول بأن التفسير الأمثل والأكمل غير ممكن التحقيق، يتضمن وجود تراكم من زوايا النظر، ونقداً متفاوتاً للمعايير. وستدحض نهائياً فكرة النسبية حين نقر بأن «المطلق في النسبي، وإن لم يكن متضمناً فيه نهائياً وكلية».

فالعمل الفني إذن، هو موضوع للمعرفة قائم بذاته له وجوده الخاص. فهو ليس واقعاً ملموساً (كالتمثال) ولا واقعاً ذهنياً (مثل الإحساس بالضوء أو بالألم) ولا مجرداً (مثل فكرة المثلث). هو نظام معايير لمفاهيم متداخلة الذاتية ولا بد أن نفترض أنه يوجد في إيديولوجية جماعية، يتغير معها، ويُتوصل إليه بالخبرات الفردية الذهنية القائمة على البناء الصوتي لجمله.

نحن لم نناقش مسألة القيم الفنية. ولا بد أن ما قدمناه من دراسة قد أوضح أن لا بناء خارج المعايير والقيم، فلا نستطيع أن نتفهم ونحلل عملاً فنياً دون الإشارة إلى القيم. فإذا تعرفنا على تكوين ما على أنه «عمل فني» فهذا في حد ذاته يتضمن حكماً بوجود القيمة. إن خطأ «الفينومينولوجيا»[1]

(١) دراسة تطور الوعي الإنساني وإدراك الذات كمقدمة للفلسفة (المترجم).

المتطرفة هو افتراضها أن مثل هذا الفصل ممكن، وأن القيم تفرض على التكوين من الخارج أو تكون أحد عناصره الداخلية. وهذا الخطأ في التحليل يشوب كتاب رومان انجردن Roman Ingarden ـ رغم عمقه ـ الذي يحاول تحليل العمل الفني بغير رجوع للقيم. وأصل الخطأ راجع إلى افتراضه وجود نظام أزلي سرمدي من الجواهر Essences أضيفت إليها الفرديات التجريبية فيما بعد. وافتراض وجود نظام مطلق من القيم يؤدي بالضرورة إلى فقد الصلة بنسبية الأحكام الفردية. والمطلق المجمد يواجه سيلاً لا قيمة له من الأحكام الفردية غير المبنية على القيم.

وينبغي أن يتم مجاوزة مبدأ التجريد (الإطلاق) غير السليم، وكذلك مبدأ النسبية ـ وهو غير سليم أيضاً، والمواءمة بينهما في مبدأ وسط جديد يجعل ميزان القيم ذاته ديناميكياً، دون أن يؤدى به. والمنظورية Perspectivism ـ كما سبق أن سمينا هذا المفهوم ـ لا تعني فوضى القيم، أو تمجيد النزوة الفردية، ولكنها عملية إدارك للموضوع من زوايا نظر مختلفة، يمكن تحديد ونقد كل منها على التوالي. البناء، والعلامة والقيمة تشكل ثلاث جوانب لنفس المشكلة ولا يمكن الفصل بينهم فصلاً مصطنعاً.

الفصل الثالث عشر
الرخامة والايقاع والوزن

كل عمل من فن الأدب هو أولاً وقبل كل شيء، تتابع من الأصوات ينبثق منها المعنى. وفي بعض الأعمال الأدبية تتناهى أهمية المستوى الصوتي إلى الحد الأدنى، ويصبح كالغلالة الشفيفة، كما هو الحال في معظم القصص. ومع هذا فإن المستوى الصوتي - حتى في القصص - هو تمهيد ضروري للمعنى. ومن هذا الجانب، فإن التفرقة بين قصة للقصاص درايزر Dreiser وقصيدة مثل «الأجراس The Bells»، إن هي إلا مسألة كمية، وتقصر عن تبرير إقامة نوعين من الأدب: القصة والشعر. وفي كثير من الأعمال الأدبية، بما فيها النثر بالطبع، يجذب المستوى الصوتي الإنتباه، ومن ثم فإنه يمثل جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي. وينطبق هذا على جل النثر المنمق، وكل الشعر، الذي هو على وجه التعريف، تنسيق للنظام الصوتي للغة.

وفي تحليل هذه المؤثرات الصوتية ينبغي أن نأخذ في الحسبان مبدأين هامين، وإن تكرر التغافل عنهما كثيراً. إذ يجب أولاً أن نفرق بين الأداء وبين النسق الصوتي. فالقراءة الجهرية لعمل أدبي هو أداء: هي تحقيق للنسق الصوتي قد يضيف شيئاً فردياً وشخصياً، وربما شوه أو حتى تجاهل النسق. ومن ثم فإن العلم المنضبط للإيقاع والوزن لا يمكن أن يقوم على دراسة الإنشادات الفردية. والفرض الشائع الثاني، وهو أن الصوت ينبغي أن يحلل في معزل عن المعنى هو أيضاً فرض خاطىء. إذ يستفاد من رأينا العام بتكامل العمل الفني أن مثل هذا الفصل خاطىء، وهو ما يستفاد أيضاً مما أشير إليه من أن الصوت في ذاته لا يكون له وقع جمالي يذكر. فلا يوجد

نظم «موسيقي» دون إدراك عام لمعناه أو على الأقل لنغمه العاطفي. وفي إصغائنا للغة أجنبية لا نفهمها بالمرة، لا نسمع أصواتاً خالصة، وإنما نفرض عليها عاداتنا الصوتية، كما نسمع بطبيعة الحال نبرات المتحدث أو القارىء ذات المغزى التي يضيفها على مادة الحديث أو القراءة. والصوت الخالص إما أن يكون شيئاً وهمياً، أو تتابعاً غاية في البساطة من علاقات ـ كتلك التي درسها بركوف Birkhoff في كتابه «قياس الجمال Aesthetic Measure وهي علاقات لا يمكن أن تفسر تنوع المستوى الصوتي وأهميته حين يؤخذ على أنه جزأ لا يتجزأ من القوام الشامل للقصيدة.

علينا أولاً أن نفرق بين مظهرين مختلفين للمشكلة: العناصر المتأصلة والعناصر الرباطية للصوت. ونقصد بالأولى الفردية الخاصة بالصوت (أ) أو (و) أو (ل) أو (ب) مستقلة عن الكم، حيث لا يمكن أن يوجد أكثر أو أقل من (أ) أو (ب). والميزات المتأصلة في الجرس (نوع الصوت) هي الأساس في التأثيرات التي يمكن أن تسمى «الموسيقية» أو «طلاوة الصوت».[1] أما الصفات المميزة للعناصر الرباطية فهي التي قد تكون أساساً للإيقاع والوزن: الطبقة Pitch ومدة الصوت، والنبرة، والتكرار، وهي كلها عناصر تسمح بالتمييز الكمي. فطبقة الصوت قد تكون أعلى أو أدنى، ومدة الصوت قد تطول أو تقصر، والنبرة قد تكون قوية أو ضعيفة، وقد يشتد التكرار أو قد يخفف، هذا التمييز المبدئي من الأهمية بمكان، فهو يعزل مجموعة كاملة من الظواهر اللغوية: تلك التي يسميها الروسيون Instrumenrovka أو بالإنجليزية «Orchestration التوزيع الأوركسترالي»، وذلك للتأكيد على أن نوع الصوت هو العنصر الذي يعالجه الكاتب ويستغله. وينبغي ألا تستخدم هنا كلمة «موسيقية» (أو لحن) الشعر لأنها مضللة، فالظواهر التي نحاول تحديدها لا تترادف البتة مع «اللحن» في الموسيقى، إذ من المسلم أن اللحن في الموسيقى تحدده الطبقة، ومن ثم فإنه أقرب إلى الترادف مع التنغيم في اللغة. وإن كان هناك في الواقع اختلافات يعتد بها بين خط التنغيم لجملة منطوقة، بما تتضمنه من تموج وتغير سريع في الطبقات، وبين

اللحن الموسيقي، بما له من طبقات ثابتة، وفواصل محددة. كذلك ليست عبارة «طلاوة الصوت euphony» بالعبارة الشافية. إذ أنه في إطار «التوزيع الأوركسترالي» لا بد أن يؤخذ في الحسبان الأصوات النشاز Cacophony التي اتخذها شعراء مثل براونج Browning وهويكنز Hopkins. إذ أوردوا في شعرهم عن قصد مؤثرات صوتية معبرة تتسم بالخشونة. ومن بين أدوات «التوزيع الأوركسترالي» علينا أن نميز بين الأنساق الصوتية، وبين تكرار الأنواع الصوتية المتماثلة أو المترابطة، وبين استخدام الأصوات المعبرة وبين المحاكاة الصوتية. والأنساق الصوتية سبق أن درسها الشكليون الروس Russian Formalists في براعة مميزة، وفي الإنجليزية قام والتر جاكسون بات W. J. Bate مؤخراً بتحليل الأشكال الصوتية المركبة في شعر كيتس Keats، وهو الشاعر الذي كانت نظرياته النقدية وليدة لممارسته الشعرية. وقد صنف أوسيب بريك Osip Brik الأشكال الصوتية المحتملة طبقاً لعدد الأصوات التي تكررت، وعدد مرات تكرارها، والترتيب الذي تتابعت به في المجموعات المتكررة، ومكان الأصوات في الوحدات الإيقاعية. ويحتاج هذا التصنيف الأخير العظيم الفائدة إلى تقسيم آخر. يستطيع المرء تمييز الأصوات المكررة التي ترد متقاربة في بيت شعري واحد، وتلك التي ترد في صدر مجموعة أو في مؤخرة أخرى، أو التي ترد في نهاية البيت ومقدمة الذي يليه، أو في صدور الأبيات، أو أن تكون في النهاية. وتلك التي ترد في صدور الأبيات مماثلة للأسلوب البلاغي المسمى «بتكرار الصدارة Anaphora». وتكرار الأصوات في نهاية الأبيات يتضمن ظاهرة شائعة مثل القافية. والقافية طبقاً لهذا التصنيف هي مجرد مثل واحد للتكرار الصوتي، ولا ينبغي أن تؤدي دراستها إلى استبعاد ظواهر مماثلة مثل الجناس الاستهلالي Alliteration والجناس الصوتي Assonance.

ولا ينبغي أن ننسى أن هذه الأشكال الصوتية يختلف وقعها من لغة إلى أخرى، وأن لكل لغة نظامها الفونيمي (الخاص بالوحدات الصوتية الدنيا) وبالتالي نظامها الخاص في المقابلة والتماثل بين صوائتها، وفي التشابه بين

صوامتها، وأخيراً أن الوقع الصوتي لا يمكن فصله عن سياق المعنى في القصيدة أو في البيت الشعري. ولم تعد محاولة الرومانتيكين والرمزيين التوحيد بين الشعر من جهة، والأغنية والموسيقى من جهة أخرى، أن تكون إلا مجرد تشبيه مجازي، إذ أن الشعر لا يمكنه منافسة الموسيقى فيما تقدمه من تنوع ووضوح وتنسيق للأصوات الخالصة. فالمعاني، والسياق، والإتجاه العام، كلها ضرورية كي تتحول الأصوات اللغوية إلى حقائق فنية.

ويمكن أن يوضح هذا من خلال دراسة القافية، فالقافية ظاهرة شديدة التعقيد، فلها مجرد وظيفة موسيقية باعتبارها ترداد (أو شبه ترداد) للأصوات. فتقنية الصوائت ـ كما أوضح هنري لانز Henry Lanz في كتابه «الأساس الطبيعي للقافية The Physical Basis of Rhyme» يحدده ترداد النغمات المسايرة لها Overtones . ومع هذا، فرغم كون هذا الجانب الصوتي أساسياً، إلا أنه يمثل جانباً واحداً من القافية فحسب. ولكن هناك جانباً أكثر أهمية من الوجهة الجمالية، وهو وظيفتها العروضية في كونها تبيء بنهاية البيت الشعري، وتنظيم أنساق المقطوعات الشعرية (وأحياناً تكون القافية هي المنظم الوحيد لذلك). وأهم من هذا كله أن للقافية معنى، وهي بالتالي عنصر أساسي في قوام العمل الشعري. فالكلمات تتقارب من بعضها بواسطة القافية، إما بالربط أو بالمقابلة. ويمكن أن نميز عدداً من جوانب هذه الوظيفة الدلالية للقافية. فقد نسأل ما هي الوظيفة الدلالية للمقاطع التي لها روي واحد، سواء جاءت القافية في اللاحقة Suffix مثل (Character - register) أو في جذور الكلمات مثل (drink - think)، أو في كليهما مثل (Passion - fashion). وقد نسأل في أي مجال دلالي تختار كلمات القافية؛ هل تنتمي مثلاً إلى فصيلة لغوية واحدة أو إلى عدد منها (أجزاء الكلام، حالات الإعراب المختلفة)، أو تنتمي إلى مجموعات من الأشياء؟ لعلنا نود أن نعلم العلاقة الدلالية بين الكلمات التي تصل بينها قافية واحدة ـ أهي تنتمي إلى نفس السياق المعنوي، كما هو الحال بالنسبة لكثير من أزواج الكلمات التي شاع تواردها سوياً (heart, part, tears: fears)، أو أنها تكون مثار الدهشة

للربط أو المحاذاة بين مجالات دلالية متباينة تماماً. وقد درس و. ك. ويمسات W. K. Wimsatt هذه التأثيرات في بوب وبايرون في بحث لامع أوضح فيه أنهما هدفا إلى لفت النظر بالمقابلة بين لفظي «Queens - Screens» و «Elope - pope» وكذلك بين «Mahogany» و «Philogyny». وأخيراً نستطيع أن نتبين رجة انتماء القافية إلى السياق الشامل للقصيدة، إلى أي حد تكون كلمات القافية مجرد حشو، أو ـ على النقيض الآخر ـ هل يمكننا حدس معنى القصيدة أو المقطوعة الشعرية، من مجرد استقراء كلمات القافية. فالقوافي قد تشكل هيكل المقطوعة الشعرية أو قد يتدنى شأنها فلا يستلفت وجودها أنظارنا (كما هو الحال في قصيدة براوننج «دوقتي الأخيرة «My Last Duchess»).

ويمكن أن تدرس القافية كما فعل هـ. س. ويلد H. C. Wyld كشاهد لغوي على تاريخ النطق (تطور الأصوات اللغوية) فقد قفى بو مثلاً بين كلمتي «Join» و «Shine». ولكن بالنسبة لأغراض الأدب ينبغي أن ندخل في اعتبارنا أن مستويات «الدقة» قد تباينت بتباين المدارس الشعرية، وبطبيعة الحال بتباين الأمم. ففي الإنجليزية حيث تسود القافية المذكرة Masculine Rhyme[١] فإن القافية المؤنثة[٢] Feminine rhyme يكون لها عادة تأثير هزلي فكاهي، أما في لاتينية العصور الوسطى، أو في الإيطالية أو البولندية، فإن القافية المؤنثة تصبح لازبة في أشد السياقات جدية. وفي الإنجليزية هناك المشكلة الخاصة المتعلقة بالقافية البصرية eye Rhyme[٣]، وتقفية المشتركات اللفظية Homonyms التي هو نوع من التورية، والتنوع الكبير في النطق المتعارف عليه في العصور والأماكن المختلفة، واللزمات الخاصة لأفراد الشعراء، وهي

(١) هي القافية التي تنتهي بمقطع مبنور (المترجم).
(٢) هي القافية التي تنتهي بمقطع منبور يليه آخر غير منبور (المترجم).
(٣) هي إتفاق أواخر الكلمات كتابة لا نطقاً (المترجم).

كلها مشاكل لم تثر بعد. ولا يوجد في الإنجليزية كتاب يمكن مقارنته بكتاب فيكتور زرمونسكي Viktor Zhirmunsky عن القافية الذي يصنف تأثير القافية بتفصيل أكبر من هذه العجالة، ويورد تاريخها في روسيا وفي دول أوروبا الرئيسية.

وينبغي أن نميز بين هذه الأنساق الصوتية حيث يكون تكرار الصائت أو الصامت (كما هو الحال في الجناس الإستهلالي) أمراً حاسماً، وبين المشكلة المختلفة الأخرى المتعلقة بمحاكاة الصوت. فقد اجتذبت محاكاة الصوت الكثير من الإنتباه، وذلك مرده إلى أن أكثر المقطوعات الشعرية الرفيعة ذيوعاً استهدفت هذه المحاكاة، وإلى أن المشكلة وثيقة الإرتباط بالإعتقاد القديم الذي يفترض أن الصوت لا بد أن يترادف بشكل ما مع الأشياء التي يعبر عنها. ويكفي أن نفكر في بعض المقطوعات الشعرية للشاعر بوب والشاعر سوزي Southey، أو أن نتذكر كيف أن القرن السابع عشر فكر بالفعل في عزف موسيقى الكون (مثلاً هارسدورفر Harsdorfer في ألمانيا)، وقد تم التجاوز بشكل عام عن الرأي القائل بأن الكلمة تمثل الشيء أو الحدث «بدقة». وتتجه اللغويات الحديثة إلى تخصيص مجموعة خاصة من الكلمات تسمى «Onomatopeic» وهي لا تدخل في نطاق النظام الصوتي للغة، ولكنها تحاول بشكل قاطع أن تحاكي الأصوات المسموعة (كوكو Cuckoo، أزيز buzz، طرق bang، مواء miaw)، ومن اليسير أن نوضح أن التركيبات الصوتية الموحدة قد تكون لها دلالات معنوية متباينة في اللغات المختلفة، (مثلاً لفظة Rock تعني بالألمانية «سترة» بينما تعني بالإنجليزية «حجراً كبيراً»، ولفظة Rick بالروسية تعني «القدر» بينما تعني بالتشيكية «عام»)، وأن نوضح أن بعض الأصوات في الطبيعة تمثل بأشكال مختلفة في اللغات المختلفة ـ (مثلا: رنين = Ring = Sonner = Zuonit = Laiiten) ويمكن أن نثبت ـ كما فعل جون كراو رانسم John Crowe Ransom على سبيل التفكهة، أن بيتاً شعرياً مثل The murmuring of innumer-able bees (همهمة. . . نحل لا حصر له) أثره الصوتي معتمد على معناه.

وإذا أحدثنا تغييراً فونيتكياً طفيفاً إلى The murdering of innumerable beeves لحطمنا تأثير المحاكاة كلية (قتل أبقار لا حصر لها).

ومع هذا فيبدو أن اللغويين المحدثين قللوا من شأن المشكلة دونما تبرير، وأن النقاد المحدثين مثل ريتشاردز ورانسوم قد نحوها جانباً، علينا أن نميز بين درجات ثلاث. هناك أولاً المحاكاة الفعلية للأصوات الطبيعية، ولا شك أن هذا ينجح في حالات مثل «Cuckoo» رغم أن الصوت قد يختلف بطبيعة الحال باختلاف النظام اللغوي للمتحدث. وينبغي أن نفرق بين هذه المحاكاة الصوتية وبين الرسم الصوتي المفصل في سياق لا تحمل الألفاظ فيها جرساً يحاكي جرس الطبيعة، وإنما تدخل في نسق صوتي كلفظة innumerable في الاقتباس السابق من تنيسون Tennyson، أو كألفاظ كثيرة أخرى في هومر Homer وڤرجيل Virgil. وأخيراً هناك المستوى الهام الخاص برمزية الصوت أو مجازية الصوت، الذي له في كل لغة تقاليده وأنساقه الثابتة. وقد قام موريس جرامونت Maurice Grammont بدراسة مفصلة بارعة للجانب التعبيري في الشعر الفرنسي، وصنف الصوامت والصوائت في الفرنسية ثم درس وقعها التعبيري لدى مختلف الشعراء. فالصوائت الواضحة مثلاً تعبر عن الصغر، والسرعة، والدفعة، والرشاقة وما إلى ذلك.

وبينما يمكن أن توصم دراسة جرامونت بالذاتية الصرفة، إلا أنه ما زال هناك ـ في إطار أي نظام لغوي ـ ما يمكن تسميته «بملامح الكلمات»، رمزية الصوت التي هي أكثر توغلاً من مجرد إصداء الصوت للمعنى Onomatopeia وليس من شك في أن أنواعاً من التداعي والترابط المنبثقة من تلاؤم الحواس Synaesthetic تتغلغل في كل اللغات، وأن هذه المطابقات قد استغلت وتوسع فيها الشعراء. وقد يكون القصد واضحاً في قصيدة أرتور رامبو Arthur Rimbaud المعروفة «الصوائت Les Voyelles» التي تجد لكل صائت علاقة مطردة مع لون يقابله، وإن كان هذا التقابل مبنياً على تقليد شائع. بيد أنه يمكن أن نثبت بالتجارب الصوتية الفيزيائية الترابط الأساسي بين الصوائت

العالية High Vowels[١] (E - I) وبين الأشياء الرفيعة والسريعة والواضحة والناصعة، وكذلك الترابط بين الصوائت المنخفضة Low Vowels[٢] (U - O) وبين الأشياء الخرقاء، والبطيئة، والراكدة والمظلمة. وقد أوضحت دراسات كارل ستامف Karel Stumph ولفجانج كوهلر Wolfgang Kohler أن الصوامت أيضاً يمكن أن تقسم إلى مظلمة (داكنة) (الشفوية والطبقية) وناصعة (الأسنانية والغارية). وليست هذه مجرد مجازات، وإنما ترابط مبني على تشابه يقيني بين الصوت واللون لوحظ بوجه خاص في بناء الأنظمة المعنية. وهناك المشكلة اللغوية العامة المتعلقة «بالصوت والمعنى»، والمشكلة المنفصلة الخاصة باستغلالها وتنظيمها في العمل الأدبي والمشكلة الأخيرة لم توفِ حقها من الدراسة.

والإيقاع والوزن تكتنفهما مشاكل غير تلك التي تكتنف «التوزيع الأوركسترالي Orchestration». وقد درست هذه المشاكل في توسع، ونما حولها حجم هائل من الكتابات النقدية. ومشكلة الإيقاع ليست بطبيعة الحال خاصة بالأدب، أو حتى باللغة. فهناك إيقاعات الطبيعة والعمل، وإيقاعات الإشارات الضوئية، وإيقاعات الموسيقى، وهناك ـ مجازاً ـ إيقاعات الفنون التشكيلية. والإيقاع أيضاً ظاهرة لغوية عامة. ولا حاجة بنا إلى مناقشة المائة نظرية ونظرية حول طبيعته الفعلية. ويكفي لغرضنا أن نميز بين النظريات التي تستوجب الترداد الدوري Periodicity كمتطلب ضروري للإيقاع، وبين النظريات الأكثر شمولاً في فهمها للإيقاع، والتي قد تدخل فيه أنساق الحركة التي لا تتكرر. والرأي الأول يقطع بالتوحيد بين الإيقاع والوزن، وبالتالي فإنه يرفض فكرة «إيقاع النثر» كنوع من التناقض أو المجاز. أما الرأي الآخر الأكثر شمولاً فقد لقي تدعيماً قوياً ببحوث سفرز Sievers حول الإيقاعات

(١) صائت يكون فيه اللسان عالياً في التجويف الفمي ويكون انفتاح الفم قليلاً ويسمى أيضاً Glose vowel (المترجم).

(٢) صائت ينخفض فيه اللسان في التجويف الفمي ويدعى أحياناً الصائت المتسع Open vowel (المترجم).

الفردية للكلام*، وحول ضروب عديدة من الظواهر الموسيقية، منها التراتيل، الكثير من الموسيقى المغربة، وهي خلو من التراداد الدوري إلا أنها ما زالت إيقاعية. وبهذا الفهم، نستطيع أن ندرس إيقاع الكلام الفردي، وإيقاع النثر كله. ويمكننا أن نوضح ببساطة أن النثر كله له نوع من الإيقاع، وأن أكثر الجمل إيغالاً في النثرية يمكن وزنها، أي تقسيمها إلى مجموعات من المقاطع الطويلة والقصيرة، المنبورة وغير المنبورة. وفي القرن الثامن عشر تناول أحد الكتاب وهو جوشوا ستيل Joshua Steele هذا الموضوع بشيء من التفصيل، وهناك كتابات نقدية كثيرة اليوم تحلل صفحات بأكملها من النثر على هذه الوتيرة. ويرتبط الإيقاع ارتباطاً وثيقاً باللحن، «Melody» ويتحدد خط التنغيم بتتابع النغم، وكثيراً ما تستخدم اللفظة بمعناها الشامل الذي يضم الإيقاع واللحن معاً. وقد زعم إدورد سيفرز فقيه اللغة الألماني الذائع الصيت أنه فرق بين أنماط شخصية من الإيقاع وبين أنماط اللحن، وقد ربط أوتمار روتز Ottmar Rutz بين هذه وبين أنماط فسيولوجية من أوضاع الجسم والتنفس. ورغم أنه جرت محاولات لتطبيق هذه الأبحاث في الأغراض الأدبية الصرفة، لتحديد العلاقات بين الأساليب الأدبية وتصنيفات Rutz روتز، إلا أنه يبدو أن هذه المسائل ما زالت خارج نطاق الدراسة الأدبية.

ونحن ندخل مجال البحث الأدبي عندما يكون علينا أن نفسر طبيعة الإيقاع النثري، وخواص النثر الإيقاعي واستخدامه، ونثر بعض الفقرات المعينة في الترجمة الإنجليزية للكتاب المقدس The English Bible وفي كتابات سير توماس براون Sir Thomas Browne وراسكين Ruskin ودي كوينس De Quincey، حيث يفرض الإيقاع، وأحياناً اللحن، Melody، نفسيهما على القارىء دون وعي منه. وقد لقي التحديد الدقيق لطبيعة الإيقاع النثري الفني صعوبة كبيرة جداً فهناك كتاب و. م. باترسون W. M. Paterson المعروف «إيقاع النثر Rhythm of Prose» الذي حاول تفسيره بتقديم نظام من الترخيم المركب. وفي كتابه الوافي «تاريخ إيقاع النثر الإنجليزي History of English Prose Rhythm يؤكد جورج سينسبري George Saintsbury بشكل مستمر أن

إيقاع النثر مبني على «التنوع» ولكنه يترك طبيعته الفعلية دون تعْريف بالمرة ـ وإذا كان «تفسير» سينتسبري صحيحاً، فيتبع ذلك بطبيعة الحال إختفاء النثر ليصبح نسقاً عروضياً محدداً. ونحن اليوم نشعر أن تكرار استخدام ديكنز للشعر المرسل Blank Verse هو انحراف أخرق مبتذل.

وهناك باحثون آخرون في إيقاع النثر يقصرون دراستهم على مظهر واحد مميز وهو الوقع Cadence ـ الإيقاع الختامي للجمل ـ وذلك وفق تقليد النثر الخطابي اللاتيني الذي كان له أنساق محددة لها أسماؤها الخاصة. «والوقع Cadence» ـ وخاصة في جمل الاستفهام والتعجب ـ هو أمر يتعلق جزئياً بمسألة تموج النغم. والقارىء الحديث يجد صعوبة في الإستجابة للأنساق المركبة للوزن اللاتيني Cursus مقلداً في الإنجليزية، إذ أن المقاطع. الطويلة والقصيرة ليست مثبتة في الإنجليزية بنفس الصرامة التقليدية القائمة في النظام اللاتيني، ومع هذا فقد أوضح بعض الباحثين أنه جرت محاولات على نطاق واسع لتحقيق تأثيرات كتلك التي يحققها النظام اللاتيني، وقد نجحت هذه المحاولات في بعض الأحيان، وخاصة في القرن السابع عشر.

وعموماً فإن أفضل تناول لإيقاع النثر الفني هو أن نأخذ في اعتبارنا بوضوح ضرورة التمييز بينه من جهة، وبين كل من الإيقاع العام للنثر، والإيقاع الشعري. ويمكن وصف الإيقاع الفني للنثر بأنه تنظيم لإيقاعات الكلام العادية، وهي تختلف عن النثر العادي نظراً لما تتضمنه من توزيع أكثر انتظاماً للنبر ـ الذي لا ينبغي مع هذا أن يصل إلى حد التماثل الزمني الظاهر Isochronism (أي تساوي الفترات الزمنية بين النبرات الإيقاعية). ـ في الجملة العادية يكون هناك تفاوت ملحوظ في شدة النطق ودرجة الصوت، أما في النثر الإيقاعي فيسود الإتجاه نحو تسوية الإختلاف في النبر ودرجة الصوت. وفي تحليله لفقرة من قصة بوشكين Pushkin Queen of Spades» أوضح بوريس توماشفسكي Boris Thomashevsky ـ وهو في مقدمة الدارسين الروس لهذه المسائل ـ بالطرق الإحصائية أن بدايات الجمل ونهاياتها تتجه نحو انتظام الإيقاع أكثر من أواسطها، ويؤيد الإنطباع بالإنتظام وضبط التوقيت

باتخاذ أفانين فونيتكية ونحوية ومجازات صوتية، والعبارات المتوازية، والنقائض المتوازنة بحيث يدعم كامل البناء المعنوي النسق الإيقاعي. وهناك تدرج متعدد الأنواع يبدأ من النثر الذي لا إيقاع فيه: من الجمل المجزوءة التي يتراكم فيها النبر الإيقاعي الذي يقارب انتظام الشعر. ويسمي الفرنسيون ذلك الشكل الوسيط بين النثر والشعر «Verset» ونجده في المزامير الإنجليزية The English Psalms، وفي الكتّاب الذين نحوا أسلوب الكتاب المقدس مثل أوسيان Ossian وكلوديل Claudel. فمن بين كل مقطعين منبورين في الـ Verset. يؤكد النبر على المقطع الثاني، ومن ثم تنشأ مجموعات ثنائية النبر، شبيهة بالمثنويات في الشعر.

ولسنا بحاجة إلى الدخول في تفاصيل هذه الأفانين. فمن الواضح أن لها تاريخاً طويلاً تأثر تأثراً عميقاً بالنثر الخطابي اللاتيني. وفي الأدب الإنجليزي يصل النثر الإيقاعي إلى ذروته في القرن السابع عشر عند كتاب مثل سير توماس براون Sir Thomas Browne أو جيرمي تايلور Jeremy Taylor. ثم يفسح الطريق لتعبير أكثر بساطة وعامية في القرن الثامن عشر. رغم ظهور «الأسلوب الفخيم grand style الجديد الذي اتخذه جونسون Dr. Johnson وجيبون Gibbon وبيرك Burke في أواخر القرن. ثم عاد النثر الإيقاعي إلى الحياة بأشكال شتى في القرن التاسع عشر على يد دي كونسي De Quiencey وراسكن Ruskin وإمرسون Emerson وملفل Melville. ومرة أخرى على أسس مختلفة على يد جرترود شتاين Gertrude Stein وجيمس جويس James Joyce. وفي ألمانيا هناك النثر الإيقاعي الذي اتخذه نيتشه Nietzsche، وفي روسيا هناك فقرات مشهورة في كتابات جوجول Gogol، وترجنيف Turgenev، ومؤخراً النثر المزخرف الذي كتبه أندرية بايلي Andrey Byely.

إن القيمة الفنية للنثر الإيقاعي ما زالت محل نقاش. ومعظم القراء المحدثين متمشين في هذا مع ذوق العصر الحاضر في تفضيل النقاء في الفنون والأجناس - يفضلون شعرهم منظوماً، ونثرهم منثوراً، وهناك إحساس بأن النثر الإيقاعي شكل مولد، لا هو بالنثر ولا هو بالشعر. وربما كانت هذه

صورة من صور التحامل النقدي في هذا العصر. وقد يكون الدفاع عن النثر الإيقاعي مثل الدفاع عن الشعر إذا حسن استخدامه فإنه يدفعنا إلى وعي بالنص أتم، إنه يبرز السمات، ويحكم الربط بين الأجزاء، ينحو نحو التدرج، ويوحي بالتناظر، إنه ينظم الكلام، والتنظيم فن.

علم العروض - أو الأوزان الشعرية prosody - موضوع اجتذب حجماً ضخماً من الجهد خلال القرون. وقد يظن أنه لا حاجة بنا اليوم إلا إلى استعراض نماذج جديدة من الأوزان، وأن تمتد هذه الدراسات إلى التقنيات الجديدة في الشعر الحديث. والواقع أن أسس علم الأوزان ذاتها، ومعاييره الرئيسية ما زالت غير محققة. وهناك كم مذهل من الفكر المفكك، والمصطلحات المختلطة غير المستقرة حتى في البحوث المعتمدة. فكتاب ستتسبري Saintsbury «تاريخ العروض الإنجليزي History of English Prosody»، الذي لم يساويه أو يتقدم عليه في مجاله كتاب آخر، يقوم على أسس نظرية غاية في عدم التحديد والإبهام. وسينتسبري - في تجربته المغربة - يرفض في فخار أن يقدم تعريفاً أو تحديداً لمصطلحه. فهو يتحدث مثلاً عن المقاطع الطويلة والقصيرة، ولكنه لا يحزم أمره حول ما إذا كان مصطلحه يشير إلى تميز خاص بالمدة أو بالنبر. وفي كتابه «دراسة في الشعر Study of Poety» يتحدث بليس بري Bliss Berry - ضالاً ومضللاً - عن «ثقل» الألفاظ، عن الارتفاع النسبي، أو طبقة الصوت، الذي يشير إلى معنى الألفاظ أو أهميتها». ويمكن الإشارة في يسر إلى مغالطات ومفاهيم خاطئة مشابهة وردت في كثير من الكتب المعتمدة الأخرى. وحتى حين تجري تمييزات سليمة، فإنها تختفي تحت مصطلحات متناقضة تماماً. ولذا ينبغي أن نرحب بكتاب ت. س. أموند T. S. Omond في تاريخ نظريات الأوزان الإنجليزية، وكتاب باليستر باركاس Pallister Barkad[1] وهو

---

(١) T. S. Omond: **English Metrists,** Oxford 1921.
Pallister Barkas: **Acritique of Modern English Prosody** Halle, 1934.

مسح مفيد للنظريات الحديثة، كمحاولات لإزالة هذا الاختلاط، وإن أدت النتائج التي توصلا إليها إلى تشكك لا مبرر له. وعلى المرء أن يضاعف هذه التمييزات مرات عدة، عندما نأخذ في الاعتبار التنوع الضخم لنظريات الأوزان في القارة الأوروبية وبخاصة في فرنسا وإلمانيا وروسيا.

ويحسن لتحقيق غرضنا أن نقتصر على التمييز بين الضروب الرئيسية لنظريات الأوزان دون أن ندخل في التمييزات الدقيقة، أو في الأنماط المختلطة. وأقدم هذه الضروب هو ما يمكن تسميته بالعروض «الخطي الكتابي» Graphic وهو مأخوذ من الكتب المقربة المتداولة في عصر النهضة ـ وهي تتخذ الرموز الخطية التي تشير إلى المقاطع الطويلة والقصيرة والتي عادة ما يقصد بها في الإنجليزية المقاطع المنبورة وغير المنبورة. والعروضيون «الخطيون الكتابيون» يحاولون عادة تكوين أنساق أو تصميمات يفترض أن يتبعها الشاعر بدقة. وقد درسنا جميعاً مصطلحاتهم في المدارس فسمعنا عن أنواع المقاطع المختلفة الأيامب Iamb والتروكي trochee، والأنايست Anapaest، والسبوندي Spondee، وتلك هي الألفاظ الأكثر شيوعاً وفهماً، والأنفع في الوصف العادي، ومناقشة الأنساق الوزنية. ومع هذا فقصور هذا النظام ككل أصبح الآن أمراً معروفاً على نطاق واسع. إذ من الواضح أن النظرية لا تعير اهتماماً للصوت الفعلي، وإن تشددها المعتاد خاطىء كلية. فكل إنسان يدرك اليوم أن النظم سيكون ممعناً في الرتابة إذا التزم بحرفية الأنساق التي افترضها العروضيون «الخطيون الكتابيون». ولا تعيش هذه النظرية إلا في أروقة الفصول الدراسية والكتب المدرسية الأولية. ومع هذا فإن لها مزاياها. فهي تركز بصراحة على الأنساق الوزنية وتغفل الدقائق واللزمات الشخصية لقارىء الشعر، وهي صعوبة لم تستطع النظم الشعرية المحدثة تحاشيها. والعروض الكتابية Graphic Metrics تدرك أن الوزن ليس أمراً متعلقاً بالصوت فحسب، وأن هناك نسقاً وزنياً متضمناً في القصيدة الفعلية.

والضرب الثاني هو النظرية «الموسيقية»، والتي تقوم على افتراض ـ

ربما كان صحيحاً ـ وهو أن الوزن في الشعر مرادف للإيقاع في الموسيقى، وبالتالي يحسن أن يكون تمثيله بالنوتة الموسيقية. وفي الإنجليزية هناك معالجة متقدمة معتمدة في كتاب سدني لانير Sidney Lanier «علم النظم الإنجليزي Science of English Verse ١٨٨٠). وقد أدخلت تحسينات وتعديلات على النظرية بواسطة الباحثين المحدثين. وفي أمريكا لقيت النظرية قبولاً على الأقل بين مدرسي اللغة الإنجليزية. وطبقاً لهذا النظام يخصص لكل مقطع نغمة موسيقية لها ارتفاع غير محدد. ويحدد طول النغمة اعتباطاً بأن يرصد نصف نغمة للمقطع الطويل، وربع نغمة للمقطع شبه القصير وثمن نغمة للمقطع القصير وهلم جراً. وتعد الأوزان Measures بين كل مقطع منبور والآخر، وتحدد سرعة القراءة بشيء من «التقريب» باختيار وزن $\frac{٣}{٤}$ أو $\frac{٣}{٨}$ وفي حالات نادرة $\frac{٣}{٢}$ وبهذا النظام يمكن أن نصل إلى نوتة موسيقية لأي من النصوص الشعرية الإنجليزية. مثلاً هذا البيت الشعري العادي من وزن Iambic Pentameter (خماسي القدم ـ والقدم من مقطعين ثانيهما منبور) وهو من قصيدة للشاعر بوب Pope.

Lo. The poor Indian whose untutored mind

وطبقاً لهذه النظرية يعاد النظر في الفرق بين قدمي الأيامب iamb والتروكي ويؤخذ الأيامب على أنه مجرد نافلة استهلالية، وهو إما زائدة خارج الوزن او جزء من البيت السابق. ويمكن كتابة أشد الأوزان تعقيدا بطريقة النوتة الموسيقية، وذلك بمعالجة متزنة للوقفات، والمقاطع الطويلة والقصيرة.

وميزة هذه النظرية أنها تؤكد اتجاه النظم نحو تساوي الفواصل الزمنية بين نبرة وأخرى الذي ندركه ذاتياً، كما تؤكد الوسائل التي نستخدمها في إبطاء قراءتنا للكلمات أو الإسراع بها، أو إطالتها أو تقصيرها، تتخلل ذلك الوقفات التي تحدث التوازن الموسيقي المطلوب. والنوتة الموسيقية قد

تصيب نجاحاً في مجال الشعر المقصود به للغناء ولكنها ستقصر تماماً عن معالجة أنماط النظم العامي أو الخطابي، وتصبح غير ذات جدوى مع الشعر الحر، أو النظم الذي لا يعتمد على الفواصل الزمنية المتماثلة. وبعض دعاة النظرية ينفون عن الشعر الحر صفة الشعر. وأصحاب النظرية الموسيقية يمكنهم تناول وزن قصيدة البالاد ballad باعتبارها ثنائية القدم Dipodic أو حتى أن يضاعفوا الأوزان المركبة compound Measure بنجاح ويفسرون بعض الظواهر العروضية استناداً إلى ما يسمونه بالترخيم الوسطي «Syncopation». خذ مثلاً هذين البيتين من شعر براوننج:

The gray sea and the long black land
And the yellow half - moon large and low.

نجد أن لفظي «Sea» و«Black» في البيت الأول، ولفظ half في الثاني قد خضعت للترخيم. إن مزايا النظرية الموسيقية واضحة: إذ يعود لها الفضل في إيقاف الدوجماطيقية المدرسية عند حد، كما إنها سمحت بمعالجة الأوزان التي لا ترد في الكتب المدرسية وإيجاد النوتة الموسيقية لها. مثل بعض الأوزان المركبة في شعر سوينبيرن Swinburne ومريدث Meredith أو براوننج Browning. أن للنظرية مثالبها الخطيرة، فهي تطلق العنان للقراءات الفردية الاعتباطية، كما إنها تزيل الفوارق بين الشعراء ومدارس الشعر حين تنزل بالنظم ليكون بضعة أنماط من الإيقاعات الرتيبة. وتبدو كأنها تتطلب أن يكون كل الشعر إنشاداً أو ترنيماً شفوياً. والتقسيمات الزمنية المتساوية Isochronism التي تقيمها مبنية على أساس ذاتي، فهي نظام من توزيعات الصوت والصمت تتساوى إذا ما قورنت بعضها بالبعض.

وهناك نظرية ثالثة تحظى اليوم بالإحترام على نطاق واسع وهي نظرية العروض الأكوستيكية (السمعية) acoustic Metrics، وهي مبنية على دراسات موضوعية كثيراً ما تتخذ الأجهزة العلمية مثل جهاز رسم ذبذبات الصوت المسمى بالأسكيلوجراف Oscillograph، وهو الذي يسجل بل ربما صور

الحادث الفعلي لتلاوة الشعر. وقد طبقت الوسائل العلمية لفحص الصوت على موازين الشعر في ألمانيا بواسطة سيفرز Sievers وساران Saran، وفي فرنسا بواسطة فيرير Verrier الذي استخدم مادة من الشعر الإنجليزي، وفي أمريكا بواسطة أ. و. سكريتشر E. W. Scripture ويمكن أن نجد عرضاً مختصراً لبعض النتائج الأساسية في كتاب ولبرل. سكرام Wilbur L. Schramm المسمى «اتجاهات نحو علم للنظم الإنجليزي Approaches to a science of English Verse 1935».

لقد حددت نظرية «العروض الأكوستيكية» العناصر المميزة التي تشكل الوزن الشعري. فاليوم لا عذر للخلط بين طبقة الصوت Pitch وارتفاعه Loudness، وجرسه Timbre وزمنه Time إذ يمكن إثبات إطراد هذه الصفات مع صفات الموجات الصوتية التي يحدثها المستحدث من تردد frequency أو سعة Amplitude، وشكل Form، وامتداد زمني Duration. ويمكننا أن نصور أو نرسم بوضوح النتائج التي تتوصل إليها الأجهزة الفيزيائية وذلك حتى ندرس كل تفصيل دقيق لما يحدث بالفعل في أي تلاوة. فسيوضح لنا الأوسكيلوجراف (جهاز رسم ذبذبة الصوت) درجة ارتفاع الصوت، والزمن المستغرق، والتغيرات في طبقة الصوت، في قراءة ما لهذا البيت الشعري أو ذاك. وسيبدو لنا البيت الأول من قصيدة الفردوس المفقود Paradise Lost شبيهاً بالرسم البياني على جهاز السيزموجراف Seismograph خلال قياس أحد الزلازل. وهذ لا شك إنجاز، وكثيرون من ذوي الميول العلمية (ومنهم كثير من الأمريكيين) ينتهون إلى أن هذا هو غاية المراد. ولكن واضح أن العروض العملية تغفل المعنى، وذلك بحكم منهجها، وبالتالي فهي تقدر أنه لا يوجد ما يسمى بالمقطع حيث هناك استمرار للصوت. وليس هناك ما يسمى بالكلمة، حيث لا يمكن تحديد بدايتها ونهايتها على جهاز الأوسكيلوجراف، ولا يوجد حتى نغم Melody بالمعنى المحدد للكلمة، إذ أن طبقة الصوت Pitch التي تحملها الصوائت وبعض الصوامت تداخلها الضوضاء بشكل مستمر. ولا تأخذ نظرية العروض الأكوستيكية بمبدأ تماثل

الفواصل الزمنية Isochronism، لأن الفترات الزمنية التي تستغرقها التفاعيل Measures تتباين بشكل ملحوظ. ولا يوجد تحديد للمقاطع «الطويلة والقصيرة» على الأقل في الإنجليزية، فقد يكون المقطع القصير «أطول» في التنفيذ الفعلي من المقطع «الطويل». وليس هناك علامات موضوعية لتمييز النبر، فقد يحدث أن يجيء نطق المقطع «المنبور» أقل شدة من نطق المقطع غير المنبور.

رغم أن المرء قد يعترف بفائدة هذه النتائج، إلا أن أسس هذا العلم يلحقها اعتراضات خطيرة تقلل كثيراً من قيمتها بالنسبة لطلاب الأدب. إذ أن الفرض القائل بأن ما يتوصل إليه الأوسكيلوجراف له علاقة مباشرة بالدراسة العروضية، هو فرض خاطيء من أساسه. فالزمن بالقياس إلى لغة الشعر هو زمن توقع، فنحن نتوقع بعد فترة ما مجيء علامة إيقاعية، ولكن ليس لهذا التوقيت أن يكون دقيقاً، وليس للعلامة أن تكون في ذاتها قوية، طالما أن انطباعنا عنها يكون له مدلول القوة. ولا شك أن النظرية الموسيقية كانت على حق إذ قالت بأن هذه الفوارق في الزمن والنبر وطبقة الصوت كلها نسبية وذاتية، ولكن النظريتين الأكوستيكية والموسيقية تشتركان في نقص واحد، فهما محددتان باعتمادهما الكلي على الصوت، على الأداء المنفرد لقاريء واحد، أو على عدة تلاوات لقراء متعددين. وعلى هذا فإن استنتاجات النظريتين الأكوستيكية والموسيقية تكون صالحة فقط بالنسبة للأداء الذي طبقت عليه. فالنظريتان تغفلان احتمال خطأ القاريء، أو إضافته لعناصر خارجة عن نطاق القصيدة، أو تشويهه لنسق القصيدة وربما تجاهله الكلي له. خذ مثلاً هذا البيت من شعر كيتس Keats.

Silent upon a peak in Darien.

فقد يقرأ وفق الوزن العروضي التالي:

Silént upón a péak in Dárién.

وقد يقرأ كما لو كان نثرا هكذا:

S'ilent. upón a peak in Dárien.

وقد يقرأ بطرق مختلفة تحاول التوفيق بين الوزن الشعري وإيقاع النثر. فإذا استمعنا إلى كلمة Silént بوضع النبر على المقطع الثاني، فإن المستمع الإنجليزي يحس بمخالفة ذلك للنطق الطبعي للكلمة (حيث يجيء النبر على المقطع الأول) وإذا استمعنا إلى الكلمة منطوقة هكذا S'ilent (وهو النطق الطبيعي) فإننا ستظل نحس بترحيل النسق العروضي من الأبيات السابقة. والتوفيق باعتبار النبر معلقا Hovering accent سيكون في أي موقع بين الطرفين، وفي جميع الأحوال، فمهما كانت التلاوة، فإن الأداء الخاص لأي قارىء لن يكون ذا بال في تحليل الموقف العروضي الذي يأتي على وجه التحديد من التأرجح أو المزاوجة بين النسق العروضي، وإيقاع النثر.

إن النسق الشعري بعيد عن متناول المناهج الأكوستيكية acoustic والموسيقية ويتعذر فهمه عليها. إذ أنه لا يمكن تجاهل أهمية المعنى في أي نظرية عروضية. وهناك من أصحاب النظرية الموسيقية ـ جورج ر. ستيوارت G. R. Stewart الذي قال: «إن النظم يمكن أن يوجد دون المعنى» وأنه «بما أن الوزن يستقيم مستقلاً عن المعنى، فإنه يمكننا دون غضاضة أن نستعيد البناء العروضي لأي بيت من الشعر بغض النظر عن معناه. وقد جاء ڤريير Verrier وساران Saran بمبدأ الأخذ بوجهة نظر الأجنبي الذي يستمع إلى الشعر دون أن يفهم اللغة. ولكن هذا المعتقد الذي لا يمكن تطبيقه في الواقع ـ والذي طرحه ستيوارت فيما بعد جانباً ـ لا بد أن ينتهي بأي دراسة أدبية عروضية إلى نتائج مدمرة. إننا إذا أغفلنا المعنى، فإننا نلغي مفهوم «الكلمة» و«الجملة»، وبالتالي نلغي إمكانية تحليل الفوارق بين شعر الشعراء المختلفين. فالشعر الإنجليزي يتشكل على نطاق واسع بالمزاوجة بين الصياغة اللغوية المفروضة، ووتيرة النظم، وإيقاع الكلام الفعلي الذي تحدده فواصل الجمل، غير أن فواصل الجمل لا يتم التحقق منها إلا بإدراك معنى الشعر.

وقد حاول الشكليون الروس ـ من ثم ـ أن يضعوا العروض على أسس جديدة تماماً. فاصطلاح «قدم Foot» بدا لهم غير وافٍ بالغرض، إذ هناك

العديد من القصائد لا تقدم فكرة «الأقدام». وفكرة الفواصل الزمنية المتماثلة ـ وإن كانت قابلة للتطبيق ذاتياً على الكثير من الشعر ـ إلا أنها قاصرة على أنماط محددة، كما أنها ليست ميسرة للبحث الموضوعي. ويحتج الشكليون الروس بأن كل هذه النظريات، تخطىء في تحديد الوحدة الأساسية للإيقاع الشعري. فإذا اعتبرنا أن الشعر مجرد فِصَل تتجمع حول مقطع منبور (أو مقطع طويل في النُظم الكمية)، فلن يمكننا أن ننفي أن نفس هذه التجمعات، أو حتى نفس نظام التجمع، يمكن أن يوجد في أنماط أخرى من التعبيرات اللغوية التي ليست من الشعر. فالوحدة الأساسية للإيقاع إذن ليست هي القدم، بل كامل البيت الشعري، وهي نتيجة تترتب على نظرية الجشطلط Gestalt العامة التي يعتنقها الشكليون الروس. فالأقدام ليس لها وجود مستقل؛ إذ وجودها منسوب إلى المنظومة الكاملة. وكل نبرة لها خصائصها باعتبار موقعها من المنظومة، بمعنى أن تكون الاستهلالية، أو الثانية أو الثالثة وهكذا. والوحدة المنظمة للشعر تختلف باختلاف اللغات والأنساق العروضية. فقد تكون هي «اللحن Melody أي تتابع طبقات الصوت، وهي في الشعر الحر العلامة الوحيدة التي تميزه عن النثر. فإذا لم نكن نعلم من السياق، أو بترتيب الطباعة الذي يعد مؤشراً، أن المقطوعة التي نقرؤها من الشعر الحر فربما خلناها نثراً ولم نستطع تمييزها. ومع هذا فقد تقرأ على أنها شعر، وبهذه الصفة ستقرأ بطريقة مختلفة، وذلك باختلاف التنغيم. ويوضح الشكليون الروس في كثير من التفصيل، أن هذا التنغيم ذو شقين، أو ثنائي الوزن Dipodic، وأننا إذا أغفلناه تسقط عن الشعر صفة الشعرية، وسيتحول إلى نثر إيقاعي.

وفي دراسة الشعر المنظوم العادي يطبق الروس مناهج إحصائية على العلاقة بين الوزن الشعري وإيقاع الكلام Speech rhythm، ويرى النظم على أنه نسق طباقي Contrapuntal مركب يزاوج بين الوزن المفروض، والإيقاع العادي للكلام، فالنظم ـ على حد قولهم الغريب ـ هو «عنف منظم» يرتكب فى حق اللغة اليومية. وهم يميزون بين «الدفعة الإيقاعية rhythmical impulse

والنسق Pattern. فالنسق ساكن تصويري، بينما الدفعة الإيقاعية ديناميكية وتقدمية. فنحن نتوقع العلامات التالية. لا ننظم الوقت فحسب، بل كل عناصر العمل الفني الأخرى. فالدفعة الإيقاعية ـ بهذا التصور ـ تؤثر في اختيار الكلمات، والتركيبات النحوية، ومن ثم في المعنى العام للشعر.

والمنهج الإحصائي المستخدم غاية في البساطة ففي كل قصيدة أو مقطوعة تخضع للتحليل، نحصي النسبة المئوية للحالات التي يحمل فيها كل مقطع نبرة. فإذا كان ثمت بيت خماسي الأقدام مطلق الإنتظام، فإن الإحصاء يبين صفراً في المائة بالنسبة للمقطع الأول، ومائة في المائة بالنسبة للمقطع الثاني، وصفراً في المائة للمقطع الثالث، ومائة في المائة للمقطع الرابع وهلم جراً. ويمكن أن يوضح هذا بيانياً برسم خط أفقي يبين عدد المقاطع، وآخر رأسي يبين النسبة المئوية. والأبيات المنتظمة بهذا الشكل نادرة الورود بالطبع، وذلك كما يتبادر لرتابتها الشديدة. ومعظم الشعر ينجلي عن مطابقة Counterpoint بين الوزن من جهة وبين التطبيق الفعلي من جهة أخرى. مثلاً في الشعر المرسل Blank Verse نجد عدد حالات النبر على المقطع الأول تتزايد بشكل ملحوظ، وهي ظاهرة معروفة تسمى أحياناً (بالقدم التروكي Trochaic Foot) وأحياناً بالنبرة المعلقة hovering accent وأحياناً بالأبدال Substitution. وقد يبدو الخط البياني في الرسم مسطوحاً للغاية، فإذا كان البيت مقصوداً به أن يكون خماسي الأقدام Pentameter فسيحتفظ الخط باتجاه عام نحو التصاعد أمام المقاطع الثاني والرابع والسادس والثامن. وليس هذا المنهج الإحصائي بطبيعة الحال هدفاً في ذاته، ولكنه يمتاز بأن يأخذ القصيدة في جملتها في الاعتبار، وبالتالي فإنه يميط اللثام عن اتجاهات قد لا تتضح من فحص بضع أبيات فقط. كما أن له ميزة أخرى، فهو يبين في لمحة سريعة الفوارق بين المدارس الشعرية وبين الشعراء. وهذا المنهج ذو فاعلية كبيرة بالنسبة للغة الروسية، إذ كل كلمة في الروسية تضم نبرة منفردة (إذ المقاطع الثانوية لا تحمل نبرات، وإنما هي مجرد أنفاس)، أما في الإنجليزية فالإحصاءات الجيدة ستكون معقدة شيئاً ما، إذا أخذنا في الاعتبار

النبرات الثانوية، والكلمات المدمجة السابقة واللاحقة المتزايدة.

يعطي العروضيون الروس أهمية عظمى لما يرونه من أن المدارس المختلفة والكتاب على تباينهم يختلفون في تطبيق الأنساق الشعرية المثلى. وأن كل مدرسة بل كل كاتب له معياره العروضي، وأنه ليس من العدالة والحق أن نحكم على المدارس والكتاب في ضوء نظرية واحدة محددة. وتاريخ النظم هو رصيد للصراع الدائم بين المعايير المختلفة، واحتمال إحلال نقيض آخر. كما يؤكد الروسيون أيضاً ـ على ما لذلك من فائدة عظمى ـ الفوارق الشاسعة بين النظم .اللغوية للقريض، فالتصنيف المألوف لنظم القريض إلى مقطعية Syllabic ومنبورة Accentual، وكمية Quantitative، لا يعد كافياً، وربما كان مضللاً. ففي الشعر الملحمي في لغة الصربوكروات، Serbo - Croat، وفي اللغة الفنلدنية، تلعب المبادىء الثلاثة (المقطعية، والكمية، والنبر) أدوارها وقد أثبتت البحوث الحديثة أن العروض اللاتينية ـ ويفترض أنها كانت كمية صرفة ـ تعدلت في الواقع كثيراً بتأثير الإهتمام بالنبر، وبحدود الألفاظ.

تختلف اللغات باختلاف العنصر الذي يعد أساساً لإيقاعها. فمن الواضح أن الإنجليزية محكومة بالنبر، بينما يجيء الكم في الإنجليزية تالياً للنبر، ولحدود الكلمة وظيفة هامة في الإيقاع. فالفارق الإيقاعي بين بيت مكون من كلمات أحادية المقطع، وبيت مكون من كلمات متعددة المقاطع، فارق عظيم، أما في اللغة التشيكية فإن حدود الكلمات هي أساس الإيقاع، الذي يصحبه دائماً نبر مفروض، بينما لا يكون الكم إلا عنصراً اختيارياً لمجرد التنويع. وفي اللغة الصينية تعد طبقة الصوت أساساً للإيقاع، بينما كان الكم في الإغريقية القديمة هو المبدأ المنظم، وجاءت طبقة الصوت وحدود الكلمات كعناصر اختيارية للتنويع.

وخلال تاريخ لغة بعينها، قد تحل نظم عروضية محل نظم أخرى، ولا ينبغي أن نصف هذا بأنه «تقدم»، أو أن ننتقد النظم القديمة على أنها

ركاكة، مجرد محاولات للإقتراب من النظم التي ثبتت أخيراً. ففي روسيا كانت السيطرة لفترة طويلة للعروض المقطعي، وفي تشيكوسلوفاكيا للعروض الكمي. ويمكن أن تحدث ثورة في دراسة تاريخ العروض الإنجليزي من تشوسر Chaucer إلى ساري Surrey إذا حق لدينا أن شعراء مثل ليدجات Lydgate وهاوز Hawes وسكلتون Skelton لم يكتبوا شعراً مكسوراً، وإنما اتبعوا نظماً عروضية خاصة بهم. بل إنه يمكن محاولة كتابة دفاع مدعم بالحجة، عن المحاولة التي اشتد الهجوم عليها، والتي قام بها بعض الشعراء النابهين مثل سيدني Sidney، وسبنسر Spenser، وجبريل هارفي Gabriel Harvey لإدخال العروض الكمي إلى اللغة الإنجليزية. وقد كان لمحاولتهم الفاشلة أهمية تاريخية، إذ كسرت جمود العروض المقطعي الذي اتخذه النظم الإنجليزي القديم.

ويمكن أيضاً أن تقدم دراسة مقارنة في تاريخ العروض. فقد قارن اللغوي الفرنسي الشهير أنطوان ميليت Antoine Millet في كتابه «الأصول الهندراوربية للأوزان الإغريقية» Les Origines indoeuropéennes de mètres grecs. بين الأوزان الإغريقية القديمة والأوزان الڤيدية (نسبة إلى إحدى اللغات الهندية القديمة: بغرض إعادة بناء النظام العروض الهندوأوربي. وقد أوضح رومان جاكوبسون Roman Jokobson أن الشعر الملحمي اليوغوسلافي قريب الشبه بهذا النسق الذي يجمع بين البيت المقطعي والجملة الكمية الصارمة. ومن الممكن أن نميز بين أنماط الشعر الفولكلوري ونتابع تاريخها. فينبغي التمييز بين الملحمة الإنشادية والنظم الملحن Melodic في القصيدة الغنائية. ففي كل لغة، يبدو الشعر الملحمي أكثر اتجاهاً للمحافظة بينما يكون الشعر الغنائي - وهو أشد ارتباطاً بالظواهر الصوتية للغة - أكثر قابلية للتنوع مع اختلاف القوميات. وحتى بالنسبة للشعر الحديث، ينبغي أن يؤخذ في الحسبان الفوارق بين النظم الخطابي Oratorical، والتخاطبي Conversational والملحن Melodic، وهي فوارق يفضلها معظم العروضيين الإنجليز الذين شغلوا بالشعر الغنائي تحت تأثير النظرية الموسيقية.

وفي دراسة قيمة للشعر الروسي الغنائي في القرن التاسع عشر، حاول بوريس ايخنبوم Boris Eikhenbaum أن يحلل دور التنغيم في النظم الملحن القابل للغناء. وقد لفت النظر بإيضاحه كيف أن القصيدة الغنائية الرومانتيكية الروسية قد استغلت الأوزان الثلاثية القدم، والتكوينات التنغيمية مثل جمل التعجب والإستفهام، وبعض الأنساق التركيبية مثل التناظر، ولكنه في رأينا لم يحقق فرضه الأساسي، وهو القدرة التشيكيلية للتنغيم في الشعر «القابل للغناء».

إننا قد نتشكك في كثير من جوانب النظريات الروسية، ولكن لا جدال في أنها وجدت مخرجاً من طريق المعمليات المسدود من جانب، ومن ذاتية العروضيين الموسيقيين من جانب آخر. ومع هذا فما زال هناك الكثير مما يشوبه الغموض ويخضع للجدل، ولكن العروض قد أعاد اليوم الاتصال الواجب مع العلوم اللغوية، ومع الدلالة الأدبية. فنحن نرى أن الصوت والوزن لا بد أن يدرسا كعناصر في مجمل العمل الأدبي، ليست منفصلة عن المعنى.

الفصل الرابع عشر
الأسلوب وعلم الأساليب

اللغة هي بالمعنى الحرفي المادة التي يتخذها الفنان الأديب. ويمكن القول بأن كل عمل أدبي، ما هو إلا انتقاء من لغة ما، مثل ما أن النحت ـ على نحو ما وصف ـ ما هو إلا جزلة من الرخام شقت عنها بعض الأجزاء، وفي كتيبه «الشعر الإنجليزي واللغة الإنجليزية English Poetry and the English Language» يقول باتسون Bateson بأن الأدب هو جزء من التاريخ العام للغة، وأنه معتمد عليها كلية. ويستطرد «مقولتي هي أن طابع العصر في قصيدة ما لا يكون مرده إلى الشاعر وإنما إلى اللغة. وفي اعتقادي أن التاريخ الحقيقي للشعر هو تاريخ التغيرات التي طرأت على تنوع اللغة التي كتبت بها القصائد في تتابعها. وهذه التغيرات التي مرت بها اللغة هي وحدها التي تعود إلى ضغط الإتجاهات الإجتماعية والفكرية» وباتسون قوي الحجة في إثباته اعتماد تاريخ الشعر على التاريخ اللغوي. ومن المؤكد أن تطور الشعر الإنجليزي يسير في خط مواز للإنشاء الفضفاضي الذي اتصفت به لغة الأليزابيثيين، والوضوح المهذب للقرن الثامن عشر، والإسترسال غير المحدد لإنجليزية العصر الفكتوري. والنظريات اللغوية ـ حتماً ـ لها دور هام في تاريخ الشعر. خذ مثلاً عقلانية هوبز Hobbes وتأكيدها على الدلالة المباشرة للألفاظ، والوضوح، والدقة العلمية، لقد كان لذلك أثره العميق على الشعر الإنجليزي، وإنما كان ذلك بشكل غير مباشر في كثير من الأحيان.

ويمكن للمرء أن يدلل ـ متفقاً في ذلك مع كارل فوسلر Karl Vossler، على أن «التاريخ الأدبي لبعض الفترات قد يفيد من تحليل البيئة اللغوية، بنفس الدرجة التي يفيد بها من تحليل الإتجاهات السياسية، والإجتماعية،

والدينية للبلد ومناخها» وفي الفترات والبلاد التي تصطرع فيها عدة من التقاليد اللغوية على السيادة، تصبح استخدامات الشاعر، واتجاهاته، وولاؤه ذات أهمية لا بالنسبة لتنمية النظام اللغوي فحسب، بل لتفهم فنه ذاته أيضاً. ولا يستطيع مؤرخو الأدب في إيطاليا تجاهل «المسألة اللغوية» وقد أفاد فوسلر Vossler تماماً من دراسته للأدب في كتابه Frankreichs Kultur in Spiegel Seiner Sprachentwicklung وفي روسيا قام فيكتور فينوجرادوف Viktor Vinogradov بتحليل دقيق لاستخدام بوشكين للعناصر المختلفة للغة الروسية الدارجة: سلاڤيه الكنيسة، الكلام الشعبي، والعناصر الغالية Gallicism والتيتونية Teutonisms.

بيد أن مقولة باتسون مغالى فيها، والرأي بأن الشعر يعكس في سلبية التغييرات اللغوية لا يمكن قبوله. إن العلاقة بين اللغة والأدب ـ كما لا ينبغي أن ننسى ـ هي علاقة جدلية. فلا اللغة الفرنسية الحديثة، ولا الإنجليزية الحديثة يمكن أن تكونا على ما هما عليه دون الأدب النيوكلاسيكي في كل منها، ومثل هذا يقال عن الألمانية الحديثة التي تفقد ذاتيتها إذا ذهب عنها تأثير لوثر، وجوته والرومانتيكيين.

كذلك ليس من المقبول أن يعزل الأدب عن المؤثرات الفكرية والإجتماعية المباشرة، فشعر القرن الثامن عشر جاء صافياً رقراقاً في رأي بتسون لأن اللغة في ذلك العصر كانت صافية رقراقة، مما حتم على الشعراء ـ سواء كانوا من العقلانيين أو لم يكونوا ـ أن يتخذوا الأداة اللغوية السابقة الإعداد. بيد أن الشاعرين بلاك Blake وسمارت Smart، قد أثبتا عكس ذلك، وهو أن الرجال من ذوي النظرة «اللاعقلانية» (أو المضادة للعقل) للعالم يمكنهم أن يعيدوا صياغة لغة الشعر، أو أن يعودوا بها إلى صياغات سابقة.

والواقع أن مجرد استطاعتنا كتابة تاريخ للفكر، بل وتاريخ للأجناس الأدبية، والأنساق العروضية والموضوعات، الذي قد يشمل آداباً في لغات متعددة، فإن ذلك يثبت أن الأدب لا يمكن أن يعتمد كلية على اللغة. ومن

الواضح أن على المرء أن يفرق بين الشعر من جانب، وبين القصة والمسرح من جانب آخر. وقد كان الشعر في ذهن ف. وباتسون F. W. Bateson بصورة رئيسية، وإنه لمن الصعب أن ننكر أن الشعر ـ عندما ندرسه بشكل أدق ـ فإنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالصوت والدلالة في اللغة.

والأسباب لذلك واضحة. فالوزن ينظم الصفة الصوتية للغة فيضبط إيقاع النثر، مقترباً به نحو التماثل في الفواصل الزمنية بين نبرة وأخرى (Isochronism) ومن هنا يبسط العلاقة بين أطوال المقاطع. وهو يبطىء الإيقاع بمد الصوائت ليبين جرسها، وهو يبسط ويضبط التنغيم الذي هو لحن الكلام. فأثر الوزن إذن هو في تحقيق الكلمات: في إبرازها وتوجيه الإنتباه إلى صوتها. وفي الشعر الجيد، تؤكد العلاقات بين الكلمات بشدة بالغة.

والشعر معناه سياقي: فاللفظة لا تحمل معناها القاموسي فحسب، بل تضيف إليه حشداً من المترادف والمشترك. الكلمات لا تحمل معانيها فحسب، بل تستثير معاني الألفاظ الأخرى التي ترتبط بها من حيث الصوت أو من حيث المعنى أو من حيث الإشتقاق، بل ربما الألفاظ المضادة أو المستبعدة.

ومن هنا فإن الدراسة اللغوية تصبح ذات أهمية قصوى لدارس الشعر. وما نعنيه بالدراسة اللغوية هنا يضم بطبيعة الحال موضوعات عادة ما يتجاهلها اللغويون المحترفون أو يغضون من شأنها. فعلم الصرف التاريخي وعلم الأصوات التاريخي لا يهمان دارس الأدب إلا قليلاً. فهذان العلمان، وحتى علم الأصوات التجريبي Experimental Phonetics لن يفيد الدارس الحديث للأدب إلا في الأحوال النادرة الخاصة بالنطق، وذلك في مجال تاريخ العروض والقافية. ولكن الدارس سيكون في حاجة إلى لغويات من نوع محدد ـ على رأسها المعجميات، دراسة الدلالة والتغيرات التي تعتريها. فإذا كان عليه أن يدرك المعاني الدقيقة لكثير من الكلمات الدارسة، فلن يستغني طالب الشعر الإنجليزي القديم عن استخدام قاموس أكسفورد للإنجليزية OED، وسيكون علم الإشتقاق Etymology ذا فائدة له لفهم ألفاظ ميلتون

Milton ذات الأصل اللاتيني، أو الإشتقاقات التيوتونية لألفاظ الشاعر هوبكنز Hopkins.

وأهمية الدراسة اللغوية لا تقتصر بطبيعة الحال على فهم الألفاظ، أو التراكيب المفردة. فالأدب متصل بكل جوانب اللغة. والعمل الأدبي هو أولاً ـ نظام من الأصوات، وبالتالي فهو مختار من النظام الصوتي للغة ما. وقد أوضحت مناقشتنا للموسيقية، والإيقاع، والوزن أهمية الإعتبارات اللغوية لكثير من هذه المشاكل. ولا غنى لدراسة علم الأصوات الوظيفي Phonemics في العروض المقارن وللتحليل السليم للأنساق الصوتية.

وبالنسبة للأغراض الأدبية لا يمكن بداهة أن نعزل المستوى الصوتي للغة عن المعنى. ومن جانب آخر فإن التركيب الدلالي ذاته خاضع للتحليل اللغوي. فنحن نستطيع كتابة نحو عمل فني ما، أو مجموعة من الأعمال الفنية بادئين بالأصوات Phonology والصرف Accidence، ثم متجهين إلى الألفاظ (الحوشي Barbarisms، والمحلي Provincialisms، والداثر Archaisms، والمستحدث Neologisms) ومنتهين بالتراكيب Syntax (مثل القلب Inversion والتضاد Antithesis (والتناظر Parallelisms).

ويمكن أن تدرس لغة الأدب من زاويتين. فقد نتخذ العمل الأدبي كوثيقة للتاريخ اللغوي. مثلاً يمكن أن يؤخذ العملان الأدبيان «البومة والهزار The Owl and the Nightingale»، وسير جاوين والفارس الأخضر Sir Gawain and the Green Knight، على أنهما تصوران خواص بعض لهجات اللغة الإنجليزية الوسيطة Middle English. وهناك مادة غزيرة لتاريخ اللغة الإنجليزية في كتابات سكلتون Skelton وناش Nashe وبن جونسون Ben Jonson. وهناك مؤلف سويدي حديث كتبه أ. هـ. كنج A. H. King يتخذ كتاب بن جونسون «الشويعر The Poetaster» لإقامة تحليل دقيق للهجات الإجتماعية والطبقية في عصره. وقد كتب فرانز Franz دراسة شاملة في «نحو شكسبير Shakespear egrammatik» كما كتب لازارسانيان Lazare Sainéan مجلدين عن لغة رابليه Rabelais، وفي كل هذه الدراسات تتخذ الأعمال

الأدبية كمصادر ووثائق لأغراض أخرى، هي أغراض علم اللغة. بيد أن الدراسة اللغوية لا تصبح أدبية إلا حينما تخدم دراسة الأدب، أي حينما تبحث الآثار الجمالية للغة ـ باختصار حينما تصبح علم الأساليب (على الأقل في أحد معاني هذه الكلمة).

وبديهي أنه لا يمكن متابعة علم الأساليب بنجاح دون أساس عميق في علم اللغة العام، إذ أن أحد الإهتمامات الرئيسية لعم الأساليب، هو ـ على وجه الدقة ـ المقارنة بين النظام اللغوي للعمل الأدبي، واستخدام اللغة الدارج في العصر، إذ أنه دون معرفة لغة الكلام العام، وحتى الكلام غير الأدبي، وإدراك اللغات الإجتماعية المختلفة للعصر، فإن علم الأساليب لن يرتفع عن مستوى الإنطباعية، والإفتراض بأننا ندرك الفارق بين لغة الكلام العام، وبين الإستخدام الفني للغة، هو مع الأسف إفتراضي لا أساس له، وخاصة فيما يتعلق بالعصور الماضية. إذ ينبغي أن تدرس طبقات الإستخدام اللغوي المتباينة في العصور الغابرة عن كثب قبل أن يكون لدينا الخلفية اللازمة التي تؤهلنا للحكم على أسلوب كاتب معين أو حركة أدبية معينة. ونحن في واقع الأمر ـ نطبق في بساطة المعايير التي استنبطناها من استخدامنا للغة في عصرنا الحالي. بيد أن هذه المعايير قد تكون مضللة إلى حد كبير. وينبغي علينا في قراءة الشعر القديم أن نغلق وعينا اللغوي المعاصر. علينا أن ننسى المعنى الحديث في أبيات كهذه للشاعر تنيسون Tennyson

And this is Well.

To have a dame indoors, who trims us up.

And keeps us tight.

(From the Poem Edwin Morris)

وهذا حسن

أن يكون لنا قعيدة بيت تهندمنا

وتقيدنا (من القصيدة المسماة «ادوين موريس»)

وإذا سمحنا بضرورة إعادة التكوين التاريخي في حالات واضحة كهذه، فهل يمكن أن نحكم بإمكانية ذلك في كل الحالات؟ هل يمكن دائماً أن نتعلم اللغة الأنجلوسكسونية، أو الإنجليزية الوسيطة - دع عنك الأغريقية القديمة بصورة نتناسى معها لغتنا الدارجة؟ وإذا استطعنا أن نفعل ذلك فهل يعني هذا بالضرورة أن نقدنا يصبح أفضل بالقدر الذي أمكننا به وضع أنفسنا في موضع المعاصرة لناظم القصيدة؟ ألا يمكن أن يعد احتفاظ أبيات مثل تلك التي وردت في شعر مارفل Marvell بأصداء معاصرة.

My Vegetable love would grow

Vaster than empires and more slow

محل دفاع باعتباره إثراء لمعنى الأبيات؟ يعقب على هذا لوي تيتر Louis Teeter قائلاً «إن التصور المضحك لقرنبيطة غزلة تطاول الأهرام في العمر وتغشيهم بظلها هو نتاج لتفنن مصطنع. ونحن نقطع - مع هذا - بأنه لم يكن في مخيلة مارفل مثل هذا الأثر المحدد فكلمة Vegetable في القرن السابع عشر كانت تعني Vegetative، وربما كان الشاعر يستخدم هذه اللفظة بمعنى العنصر الذي يمنح الحياة. ولم يساوره البتة ذلك الربط المعاصر بين اللفظة وبين حديقة الخضر». ولنا أن نتساءل مع تيتر Teeter هل من المرغوب فيه أن نتخلص من المعنى المعاصر للفظة، أو على الأقل هل يكون ذلك ممكناً في حالات الضرورة القصوى، ونحن هنا نعود إلى مسألة «إعادة التكوين» التاريخي، مدى إمكانها والرغبة فيها.

كانت هناك محاولات - مثل تلك التي قام بها تشارلس بالي Charles Baly، لاعتبار علم الأساليب مجرد فرع من فروع اللغويات؛ ولكن علم الأساليب - سواء كان علماً قائماً بذاته أو لم يكن - له مشاكله المحددة. وبعض هذه المشاكل - فيما يبدو - تنتمي إلى عموم لغة البشر. وعلم الأساليب - بهذا المعنى الواسع - يبحث كل الأفانين التي تتجه إلى غاية تعبيرية محددة، وبالتالي فإنه يتسع لأكثر من الأدب أو حتى البلاغة. فكل الأدوات التي تستخدم للتأكيد أو للإيضاح تدخل في نطاق علم الأساليب:

الإستعارات التي تتخلل كل اللغات حتى البدائية منها، كل المجازات البلاغية والأنساق النحوية. وكل نطق لغوي تقريباً يمكن دراسته من ناحية قيمته التعبيرية وربما كان من المحال أن نتجاهل هذه المشكلة، كما فعلت المدرسة اللغوية السلوكية في أمريكا عن قصد.

وفي علم الأساليب التقليدي يجاب عادة عن هذه المسائل بصورة عشوائية مبسترة، فالمجازات تقسم إلى مكثَّفة أو مخفَّفة: وقد اقترنت المجازات المكثفة ـ مثل الترداد، repetition، والتراكم accumulation، المبالغة hyperbole، والتصاعد البلاغي climax ـ بالأسلوب الجليل sublime والذي جاء وصفه في شيء من التفصيل في الرسالة المشهورة peri hypsous والتي تنسب عادة إلى لونيجاس Longinus. وقد ناقش ماثيو أرنولد Matthew Arnold وتبعه سنتسبري Saintsbury الأسلوب الفخيم grand style فيما يتعلق بهومر Homer ثم شكسبير وميلتون Milton ودانتي Dante، وقد خلط سنتسبري بشكل جسيم المشاكل النفسية بمشاكل التقويم الأدبي.

هناك استحالة في أن نثبت أن مجازات أو أفانين محددة يكون لها ـ في جميع الأحوال، آثار محددة أو «قيم تعبيرية» ففي التوراة وفي السجلات التاريخية يكون للتراكيب الجملية المتناسقة «و. . . و. . . و. . .» التي تبدأ بحرف العطف «و» تأثير حكائي مسترخ، بينما في القصيدة الرومانتيكية قد يكون تتابع ذات حرف العطف «و» درجات في سلم متصاعد من التساؤلات المحمومة وقد تكون صيغة المبالغة Hyperbole مأساوية أو عاطفية، ولكنها قد تكون أيضاً ساخرة هزلية. أضف إلى هذا أن هناك بعض المجازات أو السمات النحوية التي يتكرر حدوثها في سياقات مختلفة، لدرجة لا يمكن معها أن يكون لها معان معبرة محددة. ويلاحظ المرء أن شيشرون يستخدم لفظي Litotes و a praeteritio بضع مرات خلال صفحات قليلة، ويحصي المرء عدة مئات من الجمل المتوازنة Balances في كتاب The Rambler للدكتور جونسون. وكلا الإستعمالين يوحي بالتلاعب بالألفاظ، والتغاضي عن المعنى.

وبينما ينبغي أن نترك جانباً تلك النظرة الجزئية التي تقابل بين مجاز واحد بعينه وبين قيمة تعبيرية واحدة بعينها، فإنه ليس من المحال أن توجد علاقة بين الصفات الأسلوبية والأثار المترتبة عليها. فهناك ثمة طريقة توضح أن مجازات بعينها ترد المرة تلو الأخرى، مرتبطة بمجازات أخرى متكررة في فقرات لها وقع معنوي محدد: السمو، أو الفكاهة، أو الرشاقة، أو البساطة. ويمكن للمرء أن يقيم الحجة ـ كما فعل و. ك. ويسمات W. K. Wismatt ـ على أن تكرار أفنونة Device، لا يضيع معناها. يقول إن «نسق الجملة قد يتكرر ـ مثل إعراب الأسماء أو تصريف الأفعال، ولكنها تظل صوراً معبرة». وليس للمرء أن يقنع ـ كما فعل الكلاسيكيون القدامى ـ بتصنيف الأساليب بين سام ودان، أو بين أسيوي وإغريقي وما إلى ذلك، إذ للمرء أن يبتدع نظماً مركبة مثل تلك التي ابتدعها ولهلم شنايدر Wilhelm Schneider في كتابه Ausdruckswerte der deutschen sprache (1931) وطبقاً للعلاقات بين الكلمات ومدلولها الموضوعي، فإن الأساليب تقسم إلى ذهني وحسي، موجز ومطنب، مقل ومغال، حاسم وغائم، هادىء ومضطرب، دان وسام، بسيط ومبرقش. أما من حيث علاقات الألفاظ بعضها بالبعض فيقسم الأسلوب إلى مركز ومرتخ، تشكيلي وموسيقي، ناعم وأجعد، بلا لون وزاهي الألوان. ومن حيث علاقات الألفاظ بالنظام الكلي للغة يقسم الأسلوب إلى منطوق ومكتوب، دارج ومتفرد. وأخيراً بالنسبة لعلاقة الألفاظ بالكتب يقسم الأسلوب إلى موضوعي وذاتي. وهذه التصنيفات يمكن عملياً أن تطبقَ على كل المنطوقات اللغوية، بيد أنه من الواضح أن كل الشواهد تؤخذ من الأعمال الأدبية ويقصد بها تحليل الأسلوب الأدبي. وبهذا التصور يكون علم الأساليب قد تحصل على واسطة العقد بين الدراسة التقليدية المجتزءة للمجازات التي تقوم على تصنيفات البلاغة، وبين النظرات والتأملات الطموحة ـ وإن فاتها التجديد ـ القائمة على أساس ربط الأساليب بالعصور الفنية (كأسلوب الباروك ـ والأسلوب القوطي).

ومعظم هذه الدراسات ـ لسوء الحظ ـ إما أن تكون صادرة عن أغراض

توجيهية محدودة تجعل من علم الأساليب دعوة إلى أسلوب «وسط» في العرض بما ينطوي عليه من نموذجية الدقة والوضوح ونظام تربوي؛ أو تكون مدفوعة بالمفاخرة القومية بلغة محددة. وللألمان بصفة خاصة شطحات تتعلق بتعميماتهم حول نواحي الإختلاف بين اللغات الأوروبية الرئيسية، بل إن هناك من أقطاب علمائهم أمثال فشلر Wechssler، وفسلر Vossler وداتشبان Deutschbein من استغرق في تكهنات لا تقبل التحقيق وتسرع في الوصول إلى نتائج حول السيكولوجية القومية. وليس هذا نفياً لوجود المشكلة: إن النظرة «السلوكية» القائلة بأن كل اللغات متساوية تبدو واضحة التهافت إذا قارنا لغة ليس لها أدب نام بأي من اللغات الأوروبية المتقدمة. إن اللغات الأوروبية المتقدمة تختلف فيما بينها كما يدرك أي مترجم من حيث الأنساق النحوية والمصطلح، وغيرها من التقاليد اللغوية. فالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية تبدو أقل صلاحية لبعض الأغراض من غيرها من اللغات المنافسة. ولكن هذه الإختلافات تعود بلا شك إلى مؤثرات إجتماعية وتاريخية وأدبية قابلة للتحديد، وإن كانت لم تحدد بعد بالدرجة التي تبرر اتخاذ فواصل بين السيكولوجيات الأساسية ـ وعليه فإن علم الأساليب «المقارن» يبدو وكأنه ما زال طي المستقبل البعيد.

وهناك إستخدام أدبي جمالي لعلم الأساليب يقصره على دراسة عمل فني أو مجموعة من الأعمال توصف من حيث وظيفتها ومغزاها الجمالي. وعلم الأساليب لا يصبح جزء من الدراسة الأدبية إلا إذا كان هذا الإهتمام الجمالي أمراً محورياً، وسيكون جزء هاماً لأن مناهج علم الأساليب وحدها هي التي يمكن أن تحدد خواص العمل الأدبي. وهناك منهجان ممكنان لمتابعة مثل هذا التحليل الأسلوبي: أولهما أن نقوم بتحليل منهجي لنظامه اللغوي، ونفسر ملامحه في ضوء الهدف الجمالي للعمل «كمعنى كلي». ويظهر الأسلوب هنا على أنه النظام اللغوي المفرد للعمل، أو لجملة الأعمال. وهناك مسلك آخر لا يتناقض مع هذا وهو دراسة جملة الملامح الفردية التي تميز هذا النظام عن غيره من النظم المماثلة. وهنا يتخذ منهج المقابلة، فنحن نرصد الإنحرافات والتصحيف الذي

يحيد عن الإستخدام المألوف، ونحاول أن نتبين الغرض الفني من وراء هذه المفارقات. ففي حالة المحادثة الدارجة المألوفة لا يتجه الإنتباه إلى جرس الكلمات، أو لترتيبها (وفي الإنجليزية على الأقل ينساب هذا من الفاعل إلى الفعل). أو لبناء الجملة (من حيث العدد والتوافق). وتكون الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي هو ملاحظة إنحرافات مثل تكرار الصوت، وقلب ترتيب الكلام، وبناء جمل تراكمية مركبة، وكل هذا لتحقيق وظيفة جمالية كالتوكيد أو الإفصاح أو نقيضيهما اللذين يبررهما الغرض الجمالي وهما الإبهام والغموض.

وسيكون هذا الأمر نسبي السهولة فيما يتعلق ببعض الأعمال وبعض الكتاب. فلن يفوت المرء إدراك الأنساق الصوتية والتشبيهات في حكايات الحيوان في كتاب ليلى Lyly المسمى يوفيوس Euphues كما يستخدم سبنسر Spenser ـ الذي قال عنه جونسون Johnson أنه يكتب «بغير لغة» ـ مجموعة سهلة التحليل من الألفاظ المهجورة، والمستحدثة والإقليمية، ولا يستخدم ميلتون Milton الألفاظ ذات الأصل اللاتيني فحسب، والتي يكون فيها للفظ الإنجليزي نفس معنى مصدره الذي اشتق منه، بل إن له تراكيبه الخاصة المميزة. أما جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins فيتميز كلامه بألفاظ ذات أصل سكسوني، من لهجة خاصة، وهو يتحاشى الألفاظ اللاتينية الإشتقاق، وهو في هذا يجري على سنن نظرية معينة، ويتبع دعوة بين اللغويين ترفع من شأن العرق التيوتوني، بما ينطوي عليه ذلك من خصائص في تكوين الكلمات وتركيبها. وعليه فليس من الصعب أن نحلل أساليب كتاب يعلنون عن طرائقهم الخاصة مثل كارليل Carlyle، ومرديث Meredith وباتر Pater، وهنري جيمس Henry James، أو حتى كتاب ـ وإن كان شأنهم الفني ضئيل، إلا أنه كانت لهم لزماتهم الخاصة.

ومع هذا، فإنه يصعب في أحوال كثيرة أن نعزل ونحدد الخصائص الأسلوبية للكاتب. فسيحتاج الأمر لأذن مرهفة وقدرة دقيقة على الملاحظة، لتبين صفة متكررة، وخاصة بين الكتاب الذين يجمعهم أسلوب مصطبغ بصبغة واحدة، مثل كثير من كتاب المسرح الأليزابيثي، وكتاب المقال في القرن

الثامن عشر. وللمرء أن يتشكك في مقولة مثل مقولة ج. م. روبرتسون J. M. Robertson من أن بعض الألفاظ أو بعض التعبيرات هي ملك متفرد لكتاب مثل پيل Peele، أو جرين Greene، أو مارلو Marlowe أو كيد Kyd وفي كثير من هذه الدراسات إقترن التحليل الأسلوبي دون تمحيص بدراسة روابط المحتوى، والمصادر، وأشياء أخرى مثل الإيماءات التي يتعدد تواردها. وإذا كان هذا هو الحال، فإن علم الأساليب يخدم كأداة لغرض آخر: مثل تحديد الكاتب، أو تحقيق أصالة النص، وهي مهمة إستكشافية لا تعدو أن تكون تمهيدية للدراسة الأدبية.

ويؤدي وجود بعض الأساليب السائدة إلى ظهور صعوبات عملية. كما يؤدي إليها سيطرة كاتب منفرد يغري بالمحاكاة والتشيع له. وفيما مضى كانت فكرة الجنس الأدبي ذات تأثير قوي على التقليد الأسلوبي. ففي تشوسر Chaucer مثلاً هناك فروق شاسعة بين الأساليب التي إستخدمت في كل حكاية على انفراد من حكايات كانتربري Canterbury Tales. كما إن هناك بصفة عامة إختلافاً بين الأساليب التي اتخذها في أعماله التي كتبت في فترات مختلفة من حياته، أو التي تنتمي إلى أنواع أدبية مختلفة. وفي القرن الثامن عشر تطلب القصيد المسمى بالبنداروس Pindaric ode، أو القصيدة الهجائية Satire أو البالاد Ballad لوناً معيناً من الألفاظ ومن الأسلوب. وأصبح «المصطلح الشعري Poetic diction» قاصراً على أجناس معينة، بينما سمح باستخدام اللغة العامة، بل ربما طلبت في الأغراض الدنيا. حتى الشاعر وردزورث Wordsworth الذي هاجم «المصطلح الشعري» كان يكتب بصيغة خاصة حين ألف النشيد أو القصيدة التأملية مثل Tintern Abbey، أو السوناتا الميلتونية، أو البالاد الغنائية (الموال الغنائي). وإذا تجاهلنا هذه الإختلافات فسيكون من العبث وصف أسلوب كاتب عالج الكثير من الأنواع الأدبية أومر بتطور شخصي طويل المراحل. وقد يكون من الأفضل أن نتحدث عن «أساليب» جوته Goethe، إذ لا يمكننا التوفيق بين الفوارق الضخمة التي تفصل أسلوب «العاصفة والقهر Sturm und Drang» الذي اتخذه أولاً، عن أسلوب المرحلة الكلاسيكية، وعن أسلوب المرحلة المتأخرة الطنان المتداخل

الذي بدا في عمله المسمى «Elective Affinities».

ولهذا المنهج في التحليل الأسلوبي مخاطره ـ وهو المنهج الذي يركز على الخصائص المميزة للأسلوب، والصفات التي تفرق بينه وبين الأنظمة اللغوية المحيطة. إذ يحتمل أن تتراكم ملاحظاتنا الجزئية، والأمثلة التي نقدمها من الصفات المميزة، أو ننسى أن العمل الفني كل متكامل. وربما اتجهنا إلى تأكيد «الأصالة» والتفرد، والإغراب. والأفضل أن نحاول وصف الأسلوب وصفاً شاملاً ومنهجياً، طبقاً للأسس اللغوية. ففي روسيا كتب فيكتور فينوجرادوف Viktor Venogradov دراسات فذة عن لغة بوشكين Pushkin وتولستوي Tolstoy. وفي بولندا وتشيكوسلوفاكيا اجتذب علم الأسلوبيات المنهجي كثيراً من الباحثين المقتدرين؛ وفي إسبانيا بدأ دامازو ألونسو Damaso Alonso تحليلاً منهجياً لشعر جونجورا Gongora، بينما قام أمادو ألونسو Amado Alonso بتحليل مرهف للأسلوب الشعري لبابلو نيرودا Pablo Neruda. وخطر هذا المنهج يكمن في إعتقاد متبعيه أنهم يحققون كمالاً علمياً مثالياً. فقد ينسى المحلل أن الأثر والواقع الفنيين لا يترادفان مع مجرد ترداد إستخدام بدعة أو حيلة فنية. ومن قبيل هذا خطأ مس جوزفين مايلز Josephine Miles التي رتبت على شواهد إحصائية تأكيد العنصر الماقبل رافائيلي في شعر هوپكنز.

ويبدو التحليل الأسلوبي أكثر فائدة للدراسة الأدبية حين يمكن من خلاله التوصل إلى مبدأ موحد، أو غرض عام يتخلل العمل جميعه. فإذا أخذنا على سبيل المثال شاعراً وصفياً من شعراء القرن الثامن عشر مثل جيمس تومسون، فإنه يمكننا أن نوضح كيف تتشابك الصفات الأسلوبية الخاصة به: إذ يفرض الشعر المرسل الملتوني (الذي يكتبه تومسون) بعض النواهي والمتطلبات في انتقاء الألفاظ. فالألفاظ تتطلب الإسهاب؛ والإسهاب يتضمن توتراً بين الكلمة والشيء المراد؛ فالغرض المقصود لا يسمى: وإنما يكنى عنه بتعداد صفاته. والتأكيد على الصفات وتعدادها يتضمن الوصف، ونوع الوصف المزاول في القرن الثامن عشر يتضمن فلسفة بعينها: المقولة بأن العالم تصميم مبدع. وقد جمع جيوفري تيلوتسن Geoffery Tillotson في كتابه عن الشاعر بوب Pope ومقالاته

عن الصيغة الشعرية في القرن الثامن عشر الكثير من مثل هذه الملاحظات ـ على سبيل المثال ما ذكره عن الأيديولوجية الغريبة للصيغة الشعرية، ما سماه «المصطلح الطبيعي ـ اللاهوتي»؛ ولكنه لم يوفق في تحقيق التكامل بين هذه الملاحظات بما يجعلها تحليلاً شاملاً للأسلوب. مثل هذا الإجراء الذي يبدأ باعتبارات عروضية منتهياً إلى مشاكل المحتوى وربما المضمون الفلسفي، لا ينبغي أن يفهم على أنه عملية تعطي الأولوية ـ سواء المنطقية أو الزمنية ـ لأي من هذه العناصر. والأمثل أن نستطيع البدء من أي نقطة كانت لنصل لنفس النتائج.

ويوضح هذا الشاهد كيف يمكن أن يقود التحليل الأسلوبي إلى مشاكل المحتوى. وطالما حلل النقاد الأساليب بطريقة حدسية غير منهجية، ووصلوا إلى أنها تعبير عن اتجاهات فلسفية. فقد حلل الناقد جاندولف Gundolf في كتابه عن جوته Goethe لغة القصائد الأولى تحليلاً انطباعياً، موضحاً أن ديناميكية كلام الشاعر تعكس فهما ديناميكياً للطبيعة. كما حاول هرمان نوهل Herman Nohl إثبات أن ثمت صفات أسلوبية ترتبط بأنماط الفلسفة الثلاثة التي ابتدعها دلثي Dilthey.

وقد كون الباحثون الألمان طريقة أكثر منهجية تسمى «العنصر والكلمة» Motif und Word مبنية على افتراض التوازي بين الصفات اللغوية وعناصر المحتوى. وقد سبق أن طبقها سبتزر Spitzer في بحث ترداد عناصر Motifs مثل الدماء والجراح في كتابات هنري باربوس Henri Barbusse، كما قام جوزيف كورنر Josef Körner بدراسة مستفيضة للعناصر المتواردة في كتابات شنتزلر Schnitzler. ثم حاول سبتزر بعد ذلك أن يحدد الرابطة بين الصفات الأسلوبية المتواردة وفلسفة الكاتب ـ على سبيل المثال هو يربط بين أسلوب التكرار الذي يتخذه بيجي Péguy وبين مبدئه البرجسوني Bergsonism، كما يربط أسلوب جول رومان Jules Romains بمذهبه القائم على وحدة العقل Unanimism. ويوضح تحليل أساطير الكلام التي ابتدعها كريستيان مورجنشترن Christian Morgenstern (وهو كاتب شعر هراء يقارن بما كتبه لويس كارول Lewis Caroll بالإنجليزية) ـ إنه لا بد قد قرأ كتاب Mathner ماوشنر ذا الإتجاه الأسمى Nominalism وهو «نقد

الكلام Kritik der sprache، وخلص منه إلى أن اللغة تسدل على هذا العالم السحيق الظلام مزيدا من الأستار.

وتذهب بعض أبحاث ليو سبزر Les Spitzer بعيدا في استنباط الصفات السيكولوجية للكاتب من لزمات أسلوبه. وهو نهج سهل الإتباع في دراسة أعمال بروست Proust، وفي أعمال شارل لوي فيليب Charles Louis Phillipe يتوارد استخدام التركيب «بسبب أن à cause de» وهو ما يفهم على أنه لزمة شبه موضوعية «Pseudo - Objektive Motivierung» تتضمن الإيمان بالقدرية. وفي دراسته لأعمال رابليه Rabelais يحلل سبتزر تكوين الكلمات التي تأتي من إضافة عشرات اللواحق الغريبة لجذر معروف لخلق مسميات عديدة كريهة (مثل «سوربوناجر» سوربون + أناجر بمعنى حمار متوحش)،ذلك لتوضيح ما لدى رابليه من ذبذبة بين الواقعي وغير الواقعي، بين الكوميديا والرعب، بين المثالية والطبيعية. والفرض الأساسي هنا كما يعبر عنه سبتزر أن «الإستثارة الوجدانية التي تخرج عن المألوف في حياتنا الوجدانية لا بد أن يكون لها مناظر في الخروج عن المألوف في الإستخدام اللغوي».

ولكن هذا المبدأ قابل للمناقشة. ففي كثير من دراساته المتأخرة ـ على سبيل المثال دراسته الفذة «الكلاسيكية في راسين Racine» ـ يقتصر سبتزر على تحليل الصفات الأسلوبية. والواقع أنه مهما كان من براعة بعض فروضه، فإن علم الأساليب النفسي معرض لإعتراضين. فإن كثيرا من العلاقات التي يظن أنها قد استقرت عن هذا الطريق لا تبنى على أحكام مستمدة حقيقة من المادة اللغوية، وإنما تبدأ بالتحليل النفسي والأيديولوجي ثم يُسعى إلى التحقق منها عن طريق اللغة. وقد لا يحتسب هذا أمراً مخالفاً إذا لم يكن الإستيثاق اللغوي في التطبيق معتسفاً أو مبنياً على شاهد هش: وهذا النمط في الدراسة غالباً ما يفترض أن الفن الصادق أو العظيم ينبغي أن يبنى على التجربة الحية Erlebnis، وهي كلمة تستثير معنى قريباً من خرافة السيرة الذاتية. وأكثر من هذا أن افتراض وجود علاقة حتمية بين بدع أسلوبية بعينها وبين حالات ذهنية بعينها هو افتراض يبدو خاطئاً. مثلاً عند مناقشة فن الباروك Baroque يفترض معظم الباحثين الألمان أن

هناك تلازباً حتمياً بين اللغة المكثفة الغامضة الملتوية وبين الروح التي نبتت منها وهي روح مضطربة منغصة معذبة. بيد أن الأسلوب الملتوي الغامض يمكن أن ينمى بواسطة الفنان الصناع المتقن لحرفته. إن كامل العلاقة بين الروح والكلمة أكثر مرونة والتفافاً مما نقدره عادة.

ولهذا فإنه ينبغي أن نعالج المبدأ الألماني Stilforschung بحذر شديد. وغالباً ما يبدو على أنه علم النفس الوراثي تحت ستار. ومن المؤكد أن فروضه جد مختلفة عن مفهوم كروتش Croce لعلم الجمال الذي يعد عادة النموذج الذي قيس عليه ذلك المبدأ. ففي نظام كروتشي، الذي هو مبني على رؤية للوجود ككل واحد، لا يفصل بين الحالة الذهنية والتعبير اللغوي. إذ ينفي كروتشي بصفة مطردة قيمة كل التصنيفات الأسلوبية والبلاغية، والتمييز بين الأسلوب والشكل، وبين الشكل والمحتوى، وفي النهاية بين الكلمة والروح، بين التعبير والإدراك البدهي. وتقود هذه السلسلة من تحديد المفاهيم في كروتشي إلى شلل في المفهوم النظري. فالإدراك المبدئي الأصيل لما تنطوي عليه العملية الشعرية قد دفع به إلى درجة يتعذر معها التمييز. ويتضح الآن أنه لا بد من الفصل بين العملية Process والعمل Work، بين الشكل والمحتوى، بين التعبير والأسلوب، وذلك بشكل مبدئي وفي ترقب حذر، حتى تتحقق الوحدة النهائية: وبهذا فقط يمكن الوصول إلى الإفصاح والتبرير اللذين يكونان عملية النقد.

وإذا كان في الإمكان أن نصف أسلوب عمل فني ما أو أسلوب كاتب ما، فإنه لا شك يمكننا أيضاً أن نصف أسلوب مجموعة من الأعمال الفنية، أو جنس أدبي: كالقصة القوطية Gothic novel، أو المسرح الأليزابيثي، أو القصيدة الميتافيزيقية Metaphysical poem، كما يمكننا أن نحلل الأنماط الأسلوبية مثل أسلوب الباروك Baroque في نثر القرن السابع عشر. بل يمكن أن نتمادى في التعميم ونصف أسلوب حقبة زمنية أو حركة أدبية. ويبدو هذا في الواقع شديد الصعوبة في إجرائه بدقة تجريبية. وهناك كتب مثل كتاب إبارات E. Barat المسمى «الأسلوب الشعري والثورة الرومانتيكية Le Style Poetique et la Revolution Romantique وكتاب لويز ثون Luise Thon المسمى «حول أسلوب

التأثير بين الألمان «Die sprache des deutschen Impressionismus» ـ وهي كتب تتبع البدع الأسلوبية، وصفات التراكيب، والمفردات في مدرسة أو حركة أدبية ما. وهناك الكثير الذي تم لوصف أسلوب الشعر التيوتوني القديم. بيد أن هذه أساليب في غالبيتها جماعية، ذات طبيعة واحدة، ويمكن معالجتها كأنها أعمال لكاتب واحد. ويصطدم وصف أسلوب عصور بأكملها، أو حركات أدبية بأكملها مثل الكلاسيكية، أو الرومانسية، بصعوبات غير قابلة للإجتياز، إذ لا بد لنا أن نجد العامل المشترك بين كتاب غاية في التفاوت، وأحياناً بين كتاب ينتمون لبلاد عديدة.

ولما كان تاريخ الفن قد اصطلح على سلسلة من الأساليب التي لقيت قبولاً على نطاق واسع مثل الفني الكلاسيكي، والقوطي، وفن النهضة، والباروك، فإن هذا يغري بنقل هذه المصطلحات إلى الأدب. وحين نفعل هذا فإننا نعود إلى مسألة العلاقة بين الفنون والأدب، والتوازي بين الفنون، وتتابع الأحقاب العظيمة في حضارتنا.

الفصل الخامس عشر
الصورة، والمجاز، والرمز، والأسطورة

حين نتحول من تصنيف القصائد وفق موضوعها وأغراضها إلى التساؤل حول أي نوع من الخطاب يكون الشعر، وحين نحدد «معنى» القصيدة ـ بدلاً من بسطهانثرا ـ بما فيها من هيكل التراكيب، فإننا سنواجه ـ كبناء شعري محوري ـ هذا التتابع الذي تمثله الكلمات الأربع في عنوان هذا الفصل وقد قال أحد المعاصرين أن المبدأين الرئيسين المنظمين للشعر هما الوزن والمجاز؛ أكثر من هذا أن «الوزن والمجاز يلازمان أحدهما الآخر وأن تعريفنا للشعر ينبغي أن يكون من العمومية بحيث يشملهما معاً، ويفسر تزاملهما». والنظرية العامة للشعر التي تتضمنها هذه المقولة سبق أن شرحها كولريدج Coleridge في جلاء في كتابه «سيرة أدبية Biographia Literaria».

هل لهذه الكلمات الأربع مدلول واحد؟ إن الكلمات تتداخل من ناحية الدلالة، أنها تشير بوضوح إلى نطاق إهتمام واحد. وربما كان التتابع الذي أوردناه ـ الصورة ثم المجاز ثم الرمز ثم الأسطورة ـ يمثل تلاقي خطين، كلاهما مهم لنظرية الشعر. الأول هو التحديد الحسي ـ الإمتداد الحسي الجمالي الذي يربط الشعر بالموسيقى والتصوير ويفصله عن الفلسفة والعلم. والخط الآخر هو التورية والمجاز ـ الخطاب غير المباشر الذي يتخذ الكناية والإستعارة، والذي يجتزيء المقارنة بين عوالم مختلفة، ويحدد موضوعاته بالإيماء إليها بغير مصطلحها. وكل هذه صفات مميزة للأدب بالمقابلة مع التعبير العلمي. إذ بدلاً من استخدام نسق من المطلقات يعبر عنه في اطراد بنسق من الرموز الآحادية Monosigns، فإن الشعر يبني نظاماً فريداً لا يتكرر من الألفاظ، كل منها موضوع

ورمز في آن معاً، ويستخدم بطريقة لا يمكن الوصول إليها من خارج القصيدة ذاتها.

والصعوبات الدلالية لموضوعنا مزعجة، ولا يلوح مخرج حاضر منها خلاف التنبه الحذر لكيفية إستخدام الكلمات في السياق، وخاصة للتعارض البين بينها.

إن الصورة موضوع ينتمي إلى علم النفس كما ينتمي للدراسة الأدبية. ففي علم النفس تعني كلمة «صورة Image» الإسترجاع الذهني mental reproduction، تذكر خبرة حسية أو إدراكية ماضية، وليس بالضرورة خبرة مرئية. وقد حاولت أبحاث فرانسيس جولتون Francis Galt‹ n الطليعية في عام ١٨٨٠ م أن تكشف المدى الذي يمكن أن يصل إليه الإنسان في استرجاع الماضي بصورة مرئية، وانتهت هذه الإبحاث إلى أن الناس يتفاوتون كثيراً في قدراتهم على التصور المرئي. ولكن التصور لا يتعلق بالرؤية فقط، فالتصنيفات التي قدمها علماء النفس وعلماء الجمال عديدة. إذ لا يقتصر الأمر على الصور الذوقية والصور الشمسية. بل هناك صور حرارية وصور ضغطية (حركية Kinaesthetic ولمسية Haptic وتقمصية Empathic) وهناك التفرقة الهامة بين التصوير الثابت (الأستاتيكي) والمتحرك (الديناميكي). وقد يكون استخدام التصوير اللوني Colour imagery رمزياً أو قد لا يكون، سواء كان الإستخدام تقليدياً أو فردياً. والتصوير الناتج عن تداخل الحواس (سواء كان ذلك بسبب التكوين السيكولوجي الشاذ للشاعر، أو تبعاً لتقليد أدبي) يترجم من حاسة إلى أخرى ـ على سبيل المثال من الصوت إلى اللون. وأخيراً هناك التمييز المفيد لقارىء الشعر بين التصوير «المقيد» و «الحر»: فالأول هو تصوير سمعي عضلي، يستثار حتى ولو كان المرء يقرأ لنفسه، وهو متماثل تقريباً بالنسبة لعامة القراء العاديين، أما الثاني، فهو البصري وما خلاه، ويختلف كثيراً من شخص إلى شخص، ومن نوع إلى نوع.

إن النتائج العامة التي توصل إليها أ. أ. رتشاردز I. A. Richards في كتابه

«مبادىء النقد الأدبي» عام ١٩٢٤ ما زالت قائمة: وهي «أن المزيد من الأهمية قد أعطى دائماً للصفات الحسية للصور. والذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس». تأتي فاعليتها من كونها «رسم باق» أو «تمثيل» للإحساس.

ومن الصور كتمثيل مستبقي للإحساس ننتقل في يسر إلى الخط الثاني الذي يجري خلال كل مجالنا، وهو ذلك المتعلق بالقياس Analogy، والمقارنة Comparison حتى الصور المرئية ليست هي وحدها مناط البحث في الشعر الوصفي، وقليل من الذين حاولوا كتابة الشعر «المصور» Imagist أو المجسم Physical نجحوا في قصر أنفسهم على استخدام صور تحكي العالم الخارجي. ومن الحق أن هذه لم تكن رغبتهم إلا فيما ندر. وقد عرف عزراباوند Ezra Pound ـ وهو المنظّر لعدة حركات شعرية ـ الصورة ليس بأنها تمثيل بالرسم، ولكن «ذلك الذي يمثل عقدة ذهنية وعاطفية في لحظة من الزمن» وأنها «توحيد لأفكار متباينة» وقد أكد إعلان مبادىء المدرسة التصويرية The Imagist Credo «بأن الشعر ينبغي أن يقدم الجزئيات بدقة وألا يعالج العموميات غير المحددة مهما كانت طنانة». ويبدو أليوت Eliot في مدحه لدانتي Dante وهجومه على ميلتون Milton أكثر التزاماً بالتأكيد على التجسيد Bildlichkeit. فهو يصف خيال دانتي بأنه «بصري». يصفه بأنه كاتب مجازي، و «بالنسبة للشاعر المحنك فإن المجاز يعني خيالاً بصرياً ناصعاً». وميلتون Milton على العكس من ذلك كان له لسوء الحظ «خيال سمعي» فالصور البصرية في قصيدتي «اللاهي L'Allegro والمفكر Il Penseroso» كلها عامة... إذ لا يرى ميلتون حارثاً بعينه، أو حالبة لبن بعينها، أو راعياً بعينه..، فالأثر الحسي لهذه الأبيات كلها يقع على الأذن ثم يتصل بالفكرة الأولية عن الحارث أو الراعي.

في كل هذه الأحكام النقدية يقع التأكيد على الخصوصية وعلى الإتحاد بين عالمين (القياس Analogy مثلاً والمجاز Allegory «التوحيد بين أفكار متباينة) أكثر مما يقع على الحسيات.

فالصورة البصرية هي إحساس أو إدراك، ولكنها أيضاً تشير إلى شيء غير مرئي، شيء «داخلي». يمكن أن تكون عرضاً Presentation وتمثيلاً Representation في آن واحد. خذ مثلاً هذه الأبيات (لقد طار الليل الخفاش الأسود The black bat night has flown)، (ها هي تنبسط أمامنا صحارى الأبدية الشاسعة Yonder before us lie Desarts of vast eternity) فقد توجد الصورة كصفة أو (كما في مثالينا) كمجاز. ولكن ألا تكون الصور التي لم تطرح على أنها مجازات ـ إذا أخذت بعين العقل ـ رمزية أيضاً؟، ألا يقوم كل إدراك على الاختيار؟

ومن هنا جاء قول ميدلتون ماري Middleton Murray ـ الذي يعتبر التشبيه Simile والاستعارة Metaphor مرتبطين بالتصنيف الشكلي للبلاغة ـ بضرورة استخدام كلمة «الصورة Image» كلفظ جامع لكليهما، ولكنه ينبهنا إلى «أن ننبذ من أذهاننا كلية اعتبار الصورة على أنها شيء مرئي فقط» فالصورة «قد تكون بصرية وقد تكون سمعية» أو «ربما تكون سيكولوجية تماماً». ومثل هذا اتجاه لوي ماكنيس Louis MacNeice الذي يميز في استخدام كلماته، فيستخدم لفظة «أدوات Properties (مثلاً أدوات المسرح) للمدركات، ويحتفظ بلفظة «صور Images» للتعبير عن الإستعارة أو المجاز، إلا أنه يلاحظ صعوبة الإلتزام بهذا التمييز. إذ «أن الأدوات ذاتها ـ في التحليل النهائي ـ ربما تكون رموزاً». ويعلق ماكنيس على الشاعر وردزورث Wordsworth بقوله: «إنه لا يحتاج إلى الكثير من الصور لأن الأدوات تحمل في ذاتها ما تتضمنه من رسالة وفي كتاب متباينين مثل شكسبير، وإميلي برونتي Emily Bronte وبو Poe، نستطيع إدراك أن خلفية الأحداث (وهي في ذاتها نسق من الأدوات) غالباً ما تكون مجازاً أو رمزاً: البحر المائج، العاصفة، البلقع الموحش، القلعة المتداعية على ضفاف البحيرة الجبلية الآسنة الداكنة.

وكما حدث للفظة «صورة Image» فقد أصبحت لفظة رمز Symbol مصدراً لتسمية حركة أدبية معينة. وكما هو الحال أيضاً بالنسبة للفظة «صورة»، فإن كلمة «رمز» تظهر في سياقات جد متباينة، وبأغراض مختلفة تماماً. فهي تظهر

كاصطلاح في المنطق، والرياضيات، وعلم الدلالة، وعلم الإشارات Semiotics، ونظرية المعرفة، كما كان لهذه اللفظة تاريخ طويل في مجالات اللاهوت («رمز» Symbol هي إحدى مترادفات «عقيدة Creed») والشعائر، والفنون الجميلة وكذلك في الشعر. والعامل المشترك في كل هذه الإستخدامات الدارجة ربما كان وجود شيء يمثل شيئاً آخر. ولكن الفعل الإغريقي الذي يعني الجمع بين شيئين أو المقارنة، يوحي بأن فكرة التماثل، Analogy بين الرمز والمرموز إليه كانت في الأصل قائمة. وما زالت باقية في بعض الإستخدامات الحديثة للفظ. «فالرموز» الجبرية والمنطقية تقليدية متفق عليها، ولكن الرموز الدينية تقوم على علاقة جوهرية بين الإشارة والشيء المشار إليه بالكناية أو الإستعارة: الصليب، الحمل، الراعي الصالح، أما في النظرية الأدبية، فيبدو أنه من المرغوب فيه أن تستخدم اللفظة في هذا المعنى: كشيء يدل على شيء آخر، وإن كان يتطلب الانتباه إليه في حد ذاته، أي أن يكون عرضاً Presentation.

هناك نوع من التفكير يقول «بمجرد الرمزية»، إما ينزل بالديانة أو بالشعر إلى مجرد صور حسية لها تتابع الشعائر، أو يخلي «الرموز» أو الصور المطروحة- لصالح الحقائق العلوية ـ أخلاقية أو فلسفية ـ التي تمثلها. وهناك تفكير آخر يرى الرمزية على أنها شيء مدبر إرادي، ترجمة عقلية مقصودة للمدركات إلى مقولات، تصويرية، تربوية، حسية. ولكن كما يقول كولريدج، بينما يكون المجاز مجرد «ترجمة للأفكار المطلقة إلى لغة مصورة التي ما هي إلا تجريد لموضوعات الحواس. . . »، فإن الرمز يتصف بانعكاس الجنس من خلال الفرد، أو العام من خلال الخاص، وقبل كل هذا انعكاس الأبدي من خلال الموقوت».

هل هناك جانب هام من اختلاف المعنى بين «الرمز» من جهة وبين «الصورة» والمجاز من جهة أخرى؟ نعتقد أن ذلك يقع بصفة رئيسية في تكرار الرمز واستمراره. قد تستدعي «الصورة» مرة كمجاز، ولكن إذا تكررت بشكل ثابت، كعرض وتمثيل في وقت واحد، فإنها تصبح رمزاً، بل ربما أصبحت جزء

من نظام رمزي (أو أسطوري). يقول ج. هـ. وكستد T. H. Wickstead معلقاً على قصائد بلاك Blake الغنائية الأولى المسماة «أغاني البراءة، وأغاني التجربة Songs of Innocence & of Experience» أنها لا تحوي إلا قدراً ضئيلاً من الرمزية الفعلية، ولكن هناك وفرة وإطراداً في استخدام المجاز الرمزي. وياتس Yeats له مقال قديم حول الرموز السائدة في شعر شللي Shelley يقول فيه «يجد الإنسان في شعره - إلى جانب العديد من الصور التي لبس لها ما للرموز من تحديد - صوراً كثيرة هي بالقطع رموز، ومع مضي السنين بدأ يستخدم هذه الصور بوعي مؤكد في أهداف رمزية - مثل استخدامه الرمزي لصور الكهوف والأبراج».

والذي يحدث في كثير من الأحيان هو أن تتحول «الخاصية» في أعمال الكاتب الأولى إلى «رمز» في أعماله الأخيرة. وهكذا نجد أن هنري جيمس يبذل جهداً كبيراً في قصصه المبكرة لإضفاء الصفات المرئية على الأشخاص والأحداث، بينما تصبح الصور في قصصه الأخيرة مجازية أو رمزية.

وكلما عرضت الرمزية الشعرية للمناقشة، فثمت تمييز يمكن أن يقوم بين «الرمزية الخاصة» للشاعر المحدث، والرمزية الشائع فهمها للشعراء القدامي. وكانت العبارة أول الأمر لا سلامة، ولكن شعورنا وموقفنا نحو الرمزية الشعرية ما زالا يفتقدان التحديد. ومن الصعب أن نحدد الصفة المضادة «للخاص». فإذا قلنا «التقليدي» أو «السائد» فإننا نصطدم برغبتنا في أن يكون الشعر جديداً وملفتاً. و«الرمزية الخاصة» تنطوي على نظام، والدارس الممحص يمكنه أن يجلو غموض الرمزية الخاصة بمثل الحذق الذي يستطيع به خبير الشفرة أن يحل رموز الرسالة الشفرية. وكثير من الأنظمة الرمزية الخاصة (مثل تلك الخاصة بالشاعرين بليك Blake، وياتس Yeats) تتداخل كثيراً مع التقاليد الرمزية، وإن لم يكن لتلك التقاليد صفة الإنتشار والقبول.

وإذا تجاوزنا «الرمزية الخاصة» و«الرمزية التقليدية» فإننا نجد - في القطب الآخر - نوعاً من الرمزية العامة «الطبيعية» التلقائية التي لها صعوباتها. فقصائد الشاعر الأمريكي فروست Frost - أو بعض أجودها - تتخذ رموزاً طبيعية يصعب

علينا ضبط مدلولها. نحن هنا نشير إلى قصائد مثل «الطريق المتجاوز The Road not taken» و«جدران Walls» و«الجبل The Mountain». في قصيدة «التوقف بالغابات Stopping by Woods» تجيء عبارة «أميال تقطع قبل النوم Miles to go before I sleep» منطبقة في حرفيتها على المسافر كما نفترض، ولكن في لغة الرمز الطبيعي تشير كلمة «النوم» إلى «الممات». وإذا قرنّا على سبيل المقابلة بين عبارة «الغابات محببة، داكنة، عميقة» (والصفات الثلاث مقصود بها الثناء). وبين الضبط الأخلاقي والإجتماعي لعبارة «الوعود التي عليّ الوفاء بها» - فلا يستطيع المرء أن يطرّح كلية المعادلة العابرة - غير المؤكدة - بين التأمل الجماليّ وبين نوع من التحلل من المسئولية. وربما لا يخطىء قارىء الشعر المتمرس طريقه في ديوان فروست Frost، بيد أن فروست Frost قد استقطب عدداً كبيراً من القراء - ومرد هذا جزئياً إلى اتخاذه الرمزية الطبيعية. - وبعض هؤلاء تتبادر الرموز إلى أذهانهم - يحملونها مع ما يرافقها أكثر ما ينبغي، وينسبون إلى رموزه المتعددة ثباتاً وجموداً غريباً على طبيعة الإفادة الشعرية، وخاصة الإفادة الشعرية المعاصرة.

ورابع ألفاظنا هو لفظ «أسطورة Myth» وهو الذي جاء في كتاب أرسطو «الشعريات Poetics» بمعنى التركيب Plot، البناء الحكائي، المادة القصصية Fable، ونقيضها الفكرة أو الحكمة Logos. «الأسطورة» هي القصة أو الحكاية، في مقابل المحاجة والبيان، هي أيضاً الشيء المجافي للعقل، والحدس في مقابل الشيء المنهجي الفلسفي، الأسطورة هي مأساة إسكيلوس Aeschylus في مقابل جدل سقراط.

والأسطورة لفظة أثيرة في النقد الحديث، تشير إلى بل تحتضن مساحة هامة من المعنى تشترك فيه الديانة مع المأثور الشعبي، والأنثربولوجيا وعلم الإجتماع والتحليل النفسي، والفنون الجميلة. ومن المعتاد اعتبارها نقيضاً «للتاريخ» أو «للعلم»، أو «للفلسفة» أو «للمجاز»، أو «للحقيقة».

في القرنين السابع عشر والثامن عشر أي في عصر التنوير كان المعنى السائد للفظة يتجه نحو الانتقاض: فالأسطورة تعني محض اختلاق - ليس له من

الصحة العلمية أو التاريخية نصيب. ولكن كتاب فيكو Vico المسمى «العلم الجديد Scienza Nuova» سبق إلى التأكيد على اتجاه أصبح سائداً مع كتابات الرومانسيين الإلمان، وكولريدج Coleridge وإيمرسون Emerson ونيتشة Nietsche، وهو مفهوم «الأسطورة» - مثل الشعر - على أنه من الصدق أو معادل للصدق، وليس منافساً للصدق التاريخي أو العلمي بل مكملاً له.

والأسطورة من الناحية التاريخية تتبع الطقس الديني وترتبط به، إنها الجزء المتطوق من الطقس، إنها القصة التي يمثلها الطقس الديني، ويقوم رجل الدين في المجتمع بأداء الطقس إما لدرء الخطر أو استجلاب الخير. والطقس بند ضروري بصفة متكررة ودائمة، كالحصاد، والخصب البشري، ومثل تعريف الصغار بثقافة مجتمعهم، وإعداد الموتى اللائق للحياة الآخروية. ولكن بمعنى أشمل، تعني الأسطورة أي قصة مجهولة المؤلف تتناول الأسلاف، والمصائر، والتفسيرات التي يقدمها المجتمع لصغاره حول نشأة العالم وسلوك البشر، والصورة التربوية للطبيعة ومصير الإنسان.

وربما كانت المكونات الهامة من وجهة النظر الأدبية هي الصورة، والعنصر الاجتماعي، وما فوق الطبيعي (أو المخالف للطبيعي أو المجافي للعقل)، والجانب الحكائي، والجنس الأعلى أو العام، والتمثيل الرمزي للأحداث في الزمن كانعكاس للمُثل في اللانهائية، والجانب المستقبلي أو الذي يتناول نهاية العالم (الطوباوي) والصوفي. والفكر المعاصر في تناوله للأسطورة قد يتناول أياً من هذه الجوانب منتشراً منه إلى غيره. ومن ثم فإن سوريل Sorel يتحدث عن «الإضراب العام» لعمال العالم «كأسطورة»، وهو يعني أن مثل هذا الهدف قد لا يصبح حقيقة تاريخية، إلا أنه يجب أن يقدم على أنه حدث تاريخي مستقبلي وذلك من أجل دفع العمال وتحريكهم. الأسطورة هنا برنامج عمل ومن ثم أيضاً يتحدث نيبوهر Niebuhr عن البعث في المسيحية على أنه «أسطوري». فعودة المسيح، ويوم الحساب تصور كتاريخ مستقبلي للقيم الروحية والأخلاقية الحاضرة الدائمة. وإذا كان الأسطوري يعد مضاداً للعلم والفلسفة، فإنه يضع ما هو تجسيد للحدس القابل للتصوير في نقيض ما هو عقلي مجرد. وهنا أيضاً

تكمن المعارضة الرئيسية بالنسبة للمنظّرين للأدب. إذ تعد الأسطورة اجتماعية، مجهولة المصدر، جماعية. وقد نستطيع في العصور الحديثة أن نحدد صانعي أسطورة ما ـ أو بعض صانعيها؛ ولكن سيظل لها الكيان النوعي للأسطورة إذا نسي مؤلفها، أو لم يكن معروفاً للكافة، أو لم يكن ذا أهمية في إثبات رجحانها ـ إذا قبلتها الجماعة، وحظيت بموافقة أهل الصلاحية.

والكلمة ليست سهلة التحديد: فإنها اليوم تشير إلى «متسع من المعنى». نحن نسمع عن رسامين وشعراء يبحثون عن «نسق من الأساطير «Mythology»»، ونسمع عن «أسطورة» التقدم، و«أسطورة» الديموقراطية. ونسمع عن «عودة الأسطورة في أدب العالم». ومع هذا فنحن نسمع أيضاً أن المرء لا يستطيع أن ينشىء الأسطورة، أو أن يأتي بها بطريق الإرادة: فقد جاء الكتاب في أعقاب الأسطورة، وجاءت المدينة الدولية Cosmpolitan City لتحل محل دولة المدينة City - State ذات المجتمع المتجانس.

هل يفتقد الإنسان المعاصر الأسطورة ـ أو المثيولوجيات وهي نسق من الأساطير تتصل إحداها بالأخرى؟ ربما كان هذا رأي نتشة Nietzsche وهو أن سقراط والسوفسطائيين «المفكرين» قد حطموا حياة «الثقافة» اليونانية، وبالمثل يمكن أن يقال أن «التنوير» Enlightenment «حطم» ـ أو بدأ تحطيم ـ «الميثولوجيا» المسيحية. بيد أن كتاباً آخرين يرون أن الإنسان المعاصر له «أساطير» سطحية، قاصرة وربما كانت «كاذبة» مثل أسطورة «التقدم» أو أسطورة «المساواة»، أو التعليم للجميع، أو الرفاهية الصحية والموضة التي تدعو إليها الإعلانات. والمعامل المشترك بين الرأيين فيما يبدو هو الحكم (الذي ربما كان صحيحاً) بأنه عندما تمزق «الحداثة» طرق الحياة التالدة المتناسقة (الطقوس وما يصاحبها من أساطير) يعاني معظم الناس أو كلهم الفقر، ولما كان البشر لا يمكن أن يحيوا بالمجردات وحدها، كان عليهم ملء فراغهم بأساطير غير مصقولة مرتجلة مجتزأة (تصور ما يمكن أن يكون أو ما يجب أن يكون). وحين نتحدث عن الحاجة إلى الأسطورة بالنسبة للكاتب ذي الخيال، فهذا مؤشر لحاجته إلى التواصل مع مجتمعه، وإلى تحقيق مركز معترف به كفنان ذي فاعلية في

المجتمع. وقد بقي الرمزيون الفرنسيون في عزلة عرفوها لنفسهم، متبتلين فيها، يعتقدون أن على الشاعر أن يختار بين الإبتذال التجاري لفنه، وبين النقاء والبرود الجماليين. أما الشاعر الإيرلندي ياتس Yeats رغم كل إعجابه بالشاعر الرمزي الفرنسي مالارميه Mallarme، فقد أحس بالحاجة إلى الإتحاد مع بلده إيرلندا، وعليه فقد أدغم الميثولوجيا الكلتية التقليدية، مع ميثولوجيته الخاصة عن إيرلندا الحديثة، التي يعطي فيها لنفسه الحرية في تفسير الكتاب الأنجلو أيرلنديين (سوفت Swift وباركلي Berkeley وبيرك Burke) مثلهم في ذلك مثل الأبطال الأمريكيين من نبت خيال فاشل ليندساي Vachel Lindsay.

الأسطورة هي العامل المشترك بين الشعر والدين عند كثير من الكتاب، وبالطبع هناك نظرية حديثة (يمثلها ماثيو أرنولد Matthew Arnold و أ. أ رتشاردز G. A. Richards في مراحله الأولى) مؤداها أن الشعر سيحل بالتدريج محل الديانة السماوية التي لا يستطيع المفكرون المحدثون الإستمرار في الإيمان بها. بيد أنه يمكن تقديم حجة أكثر إقناعاً للدفاع عن الرأي القائل بأن الشعر لا يمكن أن يقوم مقام الديانة لفترة طويلة لأنه قد لا تمتد به الحياة بعدها. فالديانة هي السر الأكبر، والشعر هو السر الأصغر. الأسطورة الدينية هي الإجازة الموسعة للمجاز الشعري. وهذا الذي دعا فيليب هويلرايت Philip Wheelright إلى القول بأن المنظور المطلوب هو منظور أسطوري - ديني، وذلك في معرض احتجاجه بأن الوضعيين يرفضون «الحقيقة الدينية والحقيقة الشعرية على أنهما محض اختلاق». ويمثل وجهة النظر هذه الإنجليزي جون دينس John Dennis من قديم، ومن المحدثين أرثر ماتشن Arthur Machen.

قد تهتم الدراسات الأدبية القديمة بالمعالجة السطحية الظاهرية لسلسلة الألفاظ الأربعة (الصورة، المجاز، الرمز، الأسطورة) كأن ينظر إليها في أغلب الأمر على أنها زخرف، محسنات بلاغية، ولذلك درست على أنها أجزاء ممكن فصلها عن الأعمال التي تظهر فيها. أما وجهة نظرنا، فعلى النقيض من ذلك، فهي مبنية على أن معنى الأدب ووظيفته متضمنان بشكل أساسي في المجاز والأسطورة. فهناك ثمت أنشطة يقال لها الفكر المجازي والفكر الأسطوري -

الفكر بواسطة المجاز والفكر من خلال الرواية أو الرؤية الشعرية. وهذه الألفاظ تلفت اهتمامنا إلى جوانب العمل الأدبي التي توجد الصلات، وتربط بين المكونات التي كانت تعد منفصلة «الشكل» و«المادة». هذه الألفاظ تنحو إلى الإتجاهين، بمعنى أنها تشير إلى نزوع الشعر نحو «الصورة» أو «العالم» من ناحية، وإلى الدين والرؤية الكونية من ناحية أخرى. وإذا استعرضنا المناهج الحديثة في دراستها سندرك هذا التوتر. ولما كانت المناهج القديمة قد عالجتها على أنها أفانين جمالية (وإن عدت مجرد زخرف) فإن الخطر في رد الفعل اليوم يكمن في الإندفاع نحو التأكيد على جانب النظرة الكونية Weltanschauung. كان من الطبيعي بالنسبة للبلاغي الإسكتلندي ـ الذي كان يكتب مع نهاية عصر الكلاسيكية الجديدة ـ أن يأخذ التشبيهات والإستعارات على أنها محسوبة ومختارة، أما محللو اليوم ـ الذين يكتبون في ظل فرويد ـ فإنهم يتجهون إلى فهم كل الصور على أنها استظهار للاشعور. وهذا يتطلب ميزاناً دقيقاً لتفادي الإهتمام البلاغي من ناحية، والإنزلاق إلى السيرة النفسية، و«تصيد الرسالات» من ناحية أخرى.

وقد كانت هناك متابعة لكل من النظرية والتطبيق خلال ربع القرن السابق من الدراسة الأدبية. كانت هناك دراسات لأنماط المجاز أو بتعبير أخص للصورة الشعرية، كما كانت هناك دراسات منفردة ومقالات حول شعراء بعينهم أو أعمال بعينها (وقد حظي شكسبير باهتمام خاص)، وكان انطلاق «النقد التطبيقي» بحماس خاص، سبباً في حصولنا على بحوث نظرية منهجية ممتازة نافذة تمحص الفروض التي أرسلها أصحاب هذه الدراسات.

وقد كثرت المحاولات التي تهدف إلى ضم أنواع المجاز العديدة في قسمين أو ثلاثة ـ وقد بلغ عدد هذه الأنواع في بعض القوائم الطموحة ما يقرب من مائتين وخمسين نوعاً. وتصنيف المجاز إلى «البديع Scheme» و«البيان Trope» هو أحد هذه التصانيف: وكذلك التقسيم إلى «مجازات صوتية ومجازات معنوية». وهناك محاولة أخرى تفصل بين «مجاز الكلام»، و«مجاز الفكر». وكلا التقسيمين ينطوي على خطأ. وهو الإيحاء بوجود بناء

خارجي ليس له وظيفة تعبيرية. ومن ثم ففي إطار النظام التقليدي تكون القافية والجناس الإستهلالي محسنات بديعية، زخرفاً صوتياً، مع أن قافية البداية وقافية النهاية لها وظيفة فيما نعلم، في ربط المعنى، وترادف الفكر. وكان ناقدو القرن التاسع عشر يعتبرون أن الجناس «لعب بالكلمات» وهو «أدنى أشكال البراعة». وكان أديسون Addison في القرن الثامن عشر قد صنفه على أنه أحد أنواع، «البراعة الزائفة، False Wit»، اتخذوا الجناس في جدية على أنها مزاوجة للأفكار، مشترك صوتي، ومشترك لفظي، تداخل مقصود.

فإذا تركنا البديع جانباً، فيمكننا أن نقسم البيان الشعري بشكل مناسب إلى مجازات التقارب، ومجازات التشابه.

ومجازات التقارب التقليدية هي الكناية Metonymy والمجاز المرسل Synecdoche. ويمكن تحليل العلاقات التي يعبر عنها هذان المجازان منطقياً وعددياً: السبب المؤدي إلى النتيجة أو العكس، والمحتوِي في علاقته مع المحتوَي، الكلمات الملحقة بالكلمات الأساسية («ساحة القرية»، «البحر المالح»). وفي المجاز المرسل توصف العلاقات بين المجاز وما يشير إليه بأنها داخلية. إذ يطرح علينا عينة من شيء، جزء يراد له أن يدل على الكل، نوع يمثل الجنس، مادة ترمز إلى الشكل والوظيفة التي تستخدم فيها.

في هذه الأبيات المشهورة من شعر شيرلي Shirley والتي تمثل الإستخدام التقليدي للكناية، يرد العتاد التقليدي ـ الأدوات والآلات ـ معبراً عن الطبقات الإجتماعية.

الصولجان والتاج، لا بد أن يطرحا
وفي الثرى يتساويان
مع المنجل المعقوف والجاروف

والإستعارة المكنية أكثر لفتاً للإنتباه، وقد كانت من الصفات الأسلوبية للشعراء الكلاسيكيين مثل فرجل Virgil، وسبنسر Spenser، وميلتون Milton،

وجراي Gray، «دوطة سانسفوى Sansfoy الميتة» نقلت الصفة من المالك إلى الشيء المملوك. وفي عبارات جراي «صلصلة ناعسة» وميلتون «الأجراس المرحة» تشير الصفات إلى حاملي الأجراس، ومن يدقها على التتابع. وحين توصف ذبابة ميلتون الرمادية بأنها «تلف بوقها المتوقد» فإن الصفة تستدعي في الذهن أمسية الصيف الحار التي ترتبط بصوت الذبابة الرمادية. وفي جميع هذه الأمثلة التي تعرض خارج السياق، يتبين أن هناك نوعاً آخر من التفسير وهو الحلولي ـ ممكن. والتمييز يقع فيما إذا اتخذ الشاعر منطقاً يقوم على التداعيّ، أو إنه اعتمد تماماً على التشخيص.

ولأول وهلة قد يبدو المجاز في شعر الإبتهال ـ سواء كان كاثوليكياً أو بروتستانتياً، أمراً لا يمكن تجنبه، وهذا هو الشيء السائد غير أن الدكتور واتس Dr. Watts ـ مؤلف الإبتهالات النيوكلاسيكي ـ يحقق باستخدامه للكناية أثراً بالغاً، له وجدانيته وجلاله:

حين أرنو إلى الصليب الباهر
الذي مات عليه أمير المجد
فإن أقصى كسبي أعده خساراً
وأصب الزراية على كبريائي
أنظر، من رأسه، ويديه، وجنبه
الأسى والحب ينسابان مختلطين
هل ثم حب امتزج بالأسى
أو شوكاً صنع مثل ذاك التاج العظيم؟

القارىء المتمرس بأسلوب عصر آخر قد يسمع هذا الابتهال دون أن يدرك أن «الأسى» و«الحب» تعادل «الماء» و«الدماء». لقد مات للحب، الحب هو السبب، والدماء هي النتيجة. وفي لغة القرن السابع عشر «أصب الزراية» توحي بمجاز بصري، وإذا تابعنا المجاز فربما اعتبرنا أن نار الكبرياء تطفأ بدلو الزراية، ولكن «أصب» هنا لها دلالة التأكيد: إني أكره كبريائي بشدة وبدرجة قصوى.

هذه ـ على كل حال ـ استخدامات محدودة للكلمة. وقد اقترحت أخيراً بعض المفاهيم الجريئة للكناية كنموذج أدنى، كما جاءت أيضاً فكرة اعتبار الكناية والاستعارة بناءين مميزين لنمطين شعريين ـ الشعر القائم على التداعي عن طريق المقاربة، الحركة في إطار عالم واحد من التفاهم، والشعر القائم على التداعي عن طريق المقارنة، الذي يربط بين عوالم متعددة، يخلط في تعبير بوهلر Bühler الملفت، **«كوكتيلا من الأفلاك»**.

يقول د. س مرسكي D. S. Mirsky، في مناقشة نقدية بارعة للشاعر الأمريكي ويتمان أن الصور الجزئية في قصيدة «أغنية الفأس العريضة» هي صور كناية لا حصر لها، أمثلة أو نماذج من العناصر التي تشكل اتجاه الديمقراطية نحو البناء ويمكن أن يوصف منهج ويتمان Whitman الشعري المعتاد بأنه انتشار تحليلي، وبسط لمفردات بعض التصنيفات الكبيرة المتوازية. وفي أناشيدة المبنية على التوازي مثل «أغنية عن ذاتي» تسيطر عليه الرغبة في تقديم التفاصيل والأفراد، والأجزاء على أنها أجزاء من كل. ورغم فرط غرامه بالقوائم، فإنه ليس تعددياً أو تشخيصياً، وإنما يقول بالوحدانية، ووحدة الوجود؛ وحاصل تأثير قوائمه ليس التعقيد ولكن التبسيط. فهو أولاً يبسط فصائله، ثم يعدد الأمثلة لها بعد ذلك.

وقد حظيت الكناية بعناية المنظرين اللغويين في الأعوام الأخيرة، كما سبق أن اهتم بها أصحاب النظريات في الشعر وفي البلاغة منذ أرسطو الذي ضرب بسهم في كليهما. فقد احتج ريتشاردز Richards بحرارة على اعتبار الكناية انحرافاً عن الأداء اللغوي المعتاد، بدلاً من كونها مورداً مميزاً لا غناء عنه، إذ أن «رجل» الكرسي، و«سفح» الجبل = (سفح الجبل في الإنجليزية) و«عنق» الزجاجة كلها تتخذ ـ من طريق المناظرة ـ أجزاء من الجسم الإنساني لتلحقها بأشياء لا حياة فيها. وهذه الإمتدادات قد امتصت في اللغة ولا تعد الآن بصفة عامة من قبيل استخدام المجاز، حتى لدى ذوي الحساسية الأدبية واللغوية. فهي مجازات «ذابلة، بالية، ميتة».

لا بد لنا أن نميز بين المجاز الذي هو «مبدأ اللغة السائد» -Omnipre

sent principle of language على تعبير ريتشارد، وبين المجاز الشعري على وجه التخصيص. ويضيف جورج كامبل George Campbell المجاز الأول إلى عالم النحو، بينما يضيف الثاني إلى عالم البلاغة. فالنحو يحكم على الكلمات على أساس الاشتقاق، بينما يحكم البلاغي عليها بمقتضى «وقع المجاز على السامع» ولا يضيف فاندت Wundt صفة «المجاز» لمثل «التجاوزات» اللغوية في التعبير «برجل» المنضدة أو «سفح» الجبل، ويرى أن معيار المجازية الحقيقية هو في إرادة مستخدمها المحسوبة في خلق أثر عاطفي. ويقابل هـ. كونراد H. Konrad بين المجاز «اللغوي» والمجاز «الجمالي» مشيراً إلى أن الأول (مثل «رجل» المنضدة) يؤكد الصفة الغالبة لموضوع المجاز، بينما يجيء، الثاني لإضفاء انطباع جديد عن موضوع المجاز «لغمره في مناخ جديد»[1].

ولعل أهم الحالات التي يصعب تصنيفها، هي المجازات الشائعة بين مدرسة أدبية أو جيل أدبي، المجازات الشعرية المشتركة. مثال ذلك المجازات التي درجت في شعراء الإنجليزية القديمة مثل «بيت العظم bone - house» و«طريق البجع Swan - road» للدلالة على المحيط و«خزين الكلام Word - hoard وغيرها من الكنايات التي اتخذها هؤلاء الشعراء، ومجازات هومير الثابتة مثل «الفجر ذي الأصابع الوردية» (التي استخدمها سبعاً وعشرين مرة في الكتاب الأول للأليـاذة)، والتعبيرات السائدة في عصر إليزابيث مثل «الأسنان اللؤلؤية» و«الشفاه اليواقيت» و«العنق العاجي» و«الشعر الذهبي» وكذا مجازات العصر الأوغسطي مثل «السهل المائي»، و«الجداول الفضية»، و«الحقول المطلية بالمينا»، تبدو بعض هذه المجازات للقراء المحدثين

(١) في كتابه فلسفة البلاغة يصف ريتشاردز الضرب الأول في تصنيف كامل بأنه «المجاز اللفظي» إذ يرى أن المجاز الأدبي لا ينطوي على مجرد الربط اللفظي بل هو ارتباط بين سياقين، تناظر بين موضوعين (المؤلف).

(وخاصة تلك المستخدمة في العصر الأنجلوكسوني) خارقة «وشعرية»، بينما تبدو معظمها بالية ومغربة. حقاً قد يؤدي الجهل إلى إضفاء أصالة غير شرعية على الأمثلة الأولى من تقليد غير مألوف. والواقع أن المجازات الإشتقاقية في لغة ما، والتي يمر بها أهل اللغة مر الكرام، كثيراً ما يأخذها الأجانب عن اللغة ذوو القدرة التحليلية، على أنها إنجازات شعرية متفردة(٣). وعلى المرء أن يكون على معرفة وثيقة باللغة والتقليد الأدبي معاً كي يدرك ويحدد الهدف المجازي لشاعر ما. إذ مما لا شك فيه أن تعبيري «بيت العظم Bone House» و «خزين الكلام Word Hoard» في الشعر الإنجليزي القديم هما من قبيل مجاز «هومر» الشاعر اليوناني في القديم؛ «الكلمات المجنحة». فهما جزء من معرفة الشاعر بحرفته وقدمها مجلبة للسرور لدى السامعين، وكذلك انتماؤهما لصناعة اللغة الشعرية. والجانب المجازي فيهما إن لم يدرك كله، لم يترك كله: ويمكن وصفهما ـ كما هو الحال بالنسبة للرمزية الإكليريكية ـ بالطقسية.

في عصرنا الذي يحكمه الإيمان بأثر الوراثة، كان من الطبيعي أن نعطي أهمية لبحث أصول المجاز من جهتين، كمبدأ لغوي، وكذلك كطريقة أدبية في الرؤية والتأثير. يقال أن «التطور البيولوجي للكائن الفرد يكرر تاريخ تطور النوع»، وكذلك بالمقابل نرى أنه يمكن إعادة تركيب تاريخ ثقافة ما قبل التاريخ من خلال الملاحظة التحليلية للمجتمعات البدائية والأطفال. وطبقاً لها ينز ڤيرنر Heinz Werner، ينشط المجاز فقط في المجتمعات البدائية التي لها محرمات، أشياء منهى عن تسميتها مخافة الهلاك. ويتبادر إلى الذهن هنا موهبة اليهود في المجازات التي يغدقونها على «ياهواه» بالإشارة إليه مرة على أنه «الصخرة» أو «الشمس» أو «الأسد» وهلم جراً، وكذلك يتبادر إلى الذهن

(٢) يصنف س. بالي في كتابه دراسة في الأسلوب الفرنسي «المجاز إلى صور مجسدة يدركها الخيال»، وصور وجدانية تدرك بعملية عقلية. ويمكن أن يقسم المجاز إلى أ ـ مجاز شعري. ب ـ مجاز ثابت. جـ ـ مجاز لغوي اشتقاقي (المؤلف).

ما يرد في مجتمعاتنا على الألسنة من عبارات مجازية يقصد بها التهوين والتخفيف. بيد أنه من الواضح أن ضرورة الخوف ليست وحدها هي أم الاختراع. فنحن نستخدم المجاز أيضاً للتعبير عما نحب، عما نود التوقف عنده، وتأمله، ورؤيته من كل زاوية، وتحت كل ضوء، في بؤرة خاصة، منعكساً في كل أشباهه من الأشياء.

إذا تجاوزنا الدافع إلى المجاز اللغوي والطقسي إلى غائية المجاز الشعري، فعلينا أن نتناول أمراً أكثر شمولاً - وهو كل ما يتعلق بوظيفة الأدب الخيالي. والعناصر الأربعة الأساسية في مفهومنا للمجاز هي المناظرة Analogy والرؤية المزدوجة Double Vision، والصورة الحسية Sensuous image التي تفصح عما دق عن البصر، وإضفاء الحيوية Animistic projection.

ولا تتواجد العناصر الأربعة بالمرة في نسب متساوية. إذ تختلف الإتجاهات من أمة إلى أمة، ومن عصر أدبي إلى عصر أدبي آخر. ووفق ما قاله أحد المنظرين يكاد يقتصر المجاز عند الإغريق والرومان على المناظرة Analogy (وهو توازٍ شبه قانوني) أما رمز الصورة Das Bild فإنه على وجه التمييز مجاز تيوتوني وهذا التباين الثقافي لا يأخذ تماماً في الإعتبار الشعر الإيطالي والفرنسي (لا سيما بين بودلير Baudelaire ورامبو Rimbaud إلى فاليري Valerie). وربما تكون المقابلة بين العصور، أو بين فلسفات الحياة السائدة.

لكل عصر أسلوبه الذي ينطوي على مجازاته المميزة، التي تعبر عن نظرته للكون. ولكل عصر - فيما يتعلق بالأساليب البلاغية الأساسية مثل الإستعارة - منهجه المجازي الخاص. فالشعر النيوكلاسيكي في القرن الثامن عشر مثلاً كان يتميز بالتشبيه والأطناب، والصفة التجميلية، والعبارة التي تجري مجرى المثل، والمطابقة، والمقابلة.

وتأتي المواقف الذهنية المحتملة مثنى وثلاث وليس أكثر من ذلك، وعادة يكون الموقف الثالث وسطاً بين نقيضين. خذ هذين البيتين للشاعر بوب Pope.

البعض يستخف بالكتاب الأجانب، والبعض بكتابنا

يمجدون القدماء فحسب، أو يمجدون المحدثين

أما في عصر الباروك فكانت المجازات المميزة هي المفارقة Paradox أو (إيهام التضاد) والتقاء اللفظين المتنافرين (الأرداف الخلفي) Oxymoron واستخدام اللفظ في غير دلالته، (المعاظلة) Catachresis وهذه مجازات مسيحية، باطنية تعددية. وهي مبنية على أن الحقيقة مركبة. وأن هناك طرائق عديدة للمعرفة لكل منها شرعيتها. بعض الحقائق ينبغي أن تقرر بالسلب أو بالتحريف المحسوب. فالذات الإلّهية يعبر عنها بصيغ بشرية، إذ أن المولى قد خلق الإنسان على صورته، بيد أنه سبحانه وتعالى منزه عن كل شيء، ومن ثم ففي ديانة عصر الباروك يرمز إلى الذات الإلّهية بصور المطابقة (الحمل - العروس) ويمكن أيضاً أن يعبر عنها بالمزاوجة بين المتناقضات والأضداد، كما في قول الشاعر ڤون Vaughan «الظلمة الدامسة المبهرة». كان العقل النيوكلاسيكيّ يميل إلى التمييزات الواضحة، والتقدم المنطقي (rational progression) النقلة المجازية من الجنس إلى النوع، أو من الجزء إلى النوع، أما في عصر الباروك اتجه العقل إلى استلهام كوني ينطوي على عوالم متعددة، وعوالم تتصل ببعضها بشكل لا يمكن توقعه.

والمجازات المميزة لعصر الباروك تعد - في حسبان النظرية الشعرية النيوكلاسيكية - فاسدة الذوق «مهارة مزيفة» false Wit فهي إما قلب مقصود للطبيعي والمعقول، أو ألاعيب بهلوانية غير صادقة. بينما هي في التاريخ تعبيرات شعرية بلاغية عن فلسفة مبنية على تعددية المعرفة، وعلى نظرية في الوجود تؤمن بما وراء الطبيعة.

«استخدام اللفظ في غير دلالته Catachresis» نموذج جدير بالإعتبار. في عام ١٥٩٩ نقل جون هوسكنز John Hoskyns اللفظة إلى الإنجليزية بمعنى

«سوء الاستخدام abuse، وأبدى أسفه «لأن هذا النوع من المجاز قد درج بين الكتاب»، واعتبر أنه نوع من الجملة المعتسفة «أشد نكراً من الإستعارة». ثم

ضرب مثلاً من عبارة في كتاب سيرفيليب سيدني Sir Philip Sidney المسمى «أركاديا Arcadia» وهي «صوت جميل في أذنيه» على أنه استخدام معكوس للفظ ذي دلالة بصرية يطبق على السمع. ويشير بوب Pope في «فن الغرق» The Art of Sinking إلى عبارتي «حش اللحية» و«خلق الحشيش» على أنهما من قبيل استخدام اللفظ في غير دلالته catachresis كذلك يورد جورج كامبل George Campbell في كتابه «فلسفة البلاغة ١٧٧٦ Philosophy of Rhetoric عبارتي» صوت جميل «ورخيم للعين» على أنها من نفس القبيل، وإن كان يقر أن لفظة «حلو هي أصلا للمذاق، وإن أمكن استخدامها اليوم بالنسبة للرائحة، واللحن والمنظر». ورغم أن كامبل كان يعتقد أنه بالنسبة للمجاز الصحيح يمكن استخدام «الأشياء المحسوسة» للإيماء إلى موضوعات الفكر المجرد، إلا أنه ينتقد إيجاد التناظر بين أشياء تخضع لحاسة معينة، وأشياء تخضع لحاسة أخرى. وعلى الجانب الآخر يعرف بلاغي كاثوليكي محدث (له ذوق باروكي رومانتيكي) استخدام اللفظ في غير دلالته Catachresis «على أنه المجاز المبني على التشابه بين شيئين ماديين، ويدعو إلى دراسة المجاز وفق المصطلح الإغريقي Trope (الذي يشير إلى قلب أو إدارة المعنى) ويمثل لذلك بمجازات وردت في شعر فيكتور هيجو مثل «لآلىء الوردية Les Perles de la rosc´e» و«يغيم الأوراق il neige de feuilles».

وهناك نوع آخر من المجاز قبله عصر الباروك Baroque ورفضه العصر النيوكلاسيكي، وهو المجاز الذي يترجم الشيء الضخم إلى ما هو دونه، ويمكن أن نسميه «المجاز المصغر أو المهوّن»، إن «العوالم» التي مزجت في شعر عصر الباروك هي عالم الطبيعة، وعالم الإنسان بحرفه وصنائعه. أما العصر النيوكلاسيكي الذي عرف أن الفن «محاكاة للطبيعة»، فقد رأى أن امتصاص الطبيعية في الفن أمر سقيم مختل. فحذر توماس جيبونس Thomas Gibbons مثلاً في عام ١٧٦٧، من المجازات الغريبة التي تقلب المعنى ومثل ذلك «الوصف التالي لبعض أجزاء الخليقة: نقش الجبال، طلاء البحار، تزويق المحيطات، زخرفة الصخور».

ومن المؤكد أن بعض المجازات المبنية على العلاقة بين الطبيعة والفن ظلت في الشعر النيوكلاسيكي، وإن كانت قد فقدت فاعليتها، وفي قصيدتي الشاعر بوب Pope «رعويات Pastorals» و «الغابة Forest» بعض أمثلة من ذلك «الحمرة النضرة المتصاعدة تطلي الزجاج المائي»، هناك فلورا المتوردة تطلي الأرض المغطاة بالمينا. «ولكن الخط كان واضحاً بصفة عامة. وحين كتب درايدن Dryden في عام ١٦٨١، لم يبدِ خجلاً في الاعتراف بأنه حين كان طفلاً كان يفكر كالأطفال: «اذكر حين. . . كنت أعتبر سبنسر Spenser الذي لا يباري، شاعراً حقيراً بالمقارنة مع سيلفستر في دي بارتـاس Du Bartas وكانت تأخذني النشوة حين أقرأ هذه الأبيات.

الآن حين بدأ نفس الشتاء الحاد
يبلور المحيط البلطيقي
ويجعل البحيرات زجاجية، ويلجم الفيضانات.
ويلف عجاراً من الثليج على رأس الغابات الصلعاء.

وينهي ميلتـون Milton الشاب ـ الـذي كان معجباً بـ «دي بارتـاس» ـ قصيدته «أنشـودة الميلاد Nativity Ode» بمجـاز مبتدع على نفس الـوتيرة. ويعود إليوت Eliot إلى نفس التقليد في المفتتح المشهور لقصيدة «بروفروك Prufrock».

حين ينتشر المساء في السماء
كالمريض المخدر على منضدة. . .

When thc evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table....

ولا يمكن أن ننظر إلى الدوافـع التي دعت عصر البـاروك إلى هذه النوعية من المجاز، على أنها قائمة على أساس واحد، كما هو الحال بالنسبة لرد الفعل الكلاسيكي، اللهم إلا إذا أخذنا في الاعتبار جانبها الشمـولي، وتفضيلها للوفرة على النقاء، وتعدد الأصوات على الصوت المفـرد. هناك

دوافع أكثر تحديداً مثل الشهوة إلى الإدهاش والمباغتة، التجسيد المسيحي، وتقريب البعيد بمقابل مستأنس.

فيما سبق درسنا طبيعة المجاز ـ مع التأكيد الخاص على الكناية والإستعارة، وأشرنا إلى طابع أسلوب العصر الذي تميز به هذان النوعان من المجاز. وننتقل الآن إلى دراسة الصور المجازية من جهة النقد الأدبي لا من جهة تاريخ الأدب.

هناك دراستان عامتان للصور المجازية، إحداهما أمريكية، والأخرى ألمانية، وكلتاهما جديرتان بعرض خاص.

في عام ١٩٢٤ نشر هنري ويلز Henry Wells دراسة بعنوان «الصورة الشعرية Poetic Imagery» يحاول فيها أن يكوّن بناء من الرموز، تشتق الرموز فيه ويمثّل لها في الغالب من الأدب الأليزابيثي. والكتاب رغم كونه غنّي بالأفكار النفاذة، والعموميات المثيرة، إلا أنه أقل نجاحاً في إقامة بناء منظم. ويعتبر ويلز Wells أن مشروعه يتخطى الزمن، وينطبق على كل العصور، وليس فقط على العصر الأليزابيثي. ويعتبر أنه في كتابه يصف الظواهر، ولا يقومها. وهو يقرر أن أساس بحثه هو ترتيب مجموعات من المجازات «كما تظهر في سلم متصاعد من أدناها، وهو الأقرب من الحرفية إلى أمعنها في الخيال، والتأثرية»، ولكن السلم ـ وهو ذلك القائم على «نوع ودرجة النشاط الخيالي» ـ يقال إنه ليس له ارتباط مباشر في تقويم هذه المجازات. وأنماط المجاز السبع التي ارتآها هي فيما يلي بحسب ترتيبه: الزخرفي Decorative الغائر Sunken، العنيف Violent أو الطنان Fustian، الجذري Radical، المكثف Intensive، الممتد Expansive، والفياض Exuberant، ويمكن إعادة ترتيبها بشكل أفضل وفق إشارات تاريخية وتقويمية قدمها ويلز Wells.

أقل هذه الأشكال صقلاً من الناحية الجمالية هما «العنيف والزخرفي» أو «مجاز العامة» ومجاز الصنعة. والصورة الزخرفية التي تكثر في مؤلف سيدني Sidney أركادياً Arcadia، توصف بأنها «نمط إليزابيثي». أما الصورة

العنيفة ويمثل لها بنماذج من توماس كيد Thmas Kyd وغيره من الأليزابيثيين، فإنها تميز عصراً سابقاً من عصور الثقافة؛ ولكن لما كان عامة الناس يظلون دون المستوى الأدبي فإن الصورة العنيفة في حديث العامي تنتمي لأي عصر.

ومن وجهة نظر سوسيولوجية يكوّن المجاز «الطنان» قطاعاً كبيراً من المجاز له أهميته الإجتماعية. والحكم التقويمي على هذين النوعين من المجاز هو أنهما «يفتقدان العنصر الذاتي المطلوب»، وأنهما غالباً ما يربطان صورة مادية بأخرى (كما هو الحال في مجاز استخدام اللفظ في غير دلالته Catachresis بدلاً من ربط «عالم الطبيعة الخارجي بعالم الإنسان الداخلي». كذلك في كل من مجازي العنف والزخرف، تظل أسس العلاقة منبتة، ثابتة، لا تتداخل إحداهما مع الأخرى. ويعتقد ويلز Wells أنه في المجازات الأسمى يتفاعل كل عنصر مع الآخر ويغيره ليتفتق ذلك عن عنصر ثالث، فهم جديد تخلقه هذه العلاقة.

ويتلو ذلك في صعودنا لسلم المجاز، الصورة الفياضة، والمكثفة. الأولى نوعية دقيقة من المجاز العنيف، والثانية نوعية دقيقة من المجاز الزخرفي. لقد خلفنا وراءنا الطرق الواضحة لإظهار الطاقة أو البراعة. فالمجاز الفياض يصل بنا تاريخياً إلى مارلو Marlowe أو الإليزابيثيين العظام، وبيرنز Burns وسمارت Smart من عصر تمهيد الرومانسية. ويقول ويلز أن هذا النوع من المجاز «يبرز في كثير من الشعر المتقدم». إنه يضع جنباً إلى جنب «عنصرين منبسطين لهما قيمتهما الخيالية»، سطحين منبسطين ناعمين في علاقة مواجهة. وبتعبير آخر يشمل هذا النمط المقارنات المرنة والعلاقات المبنية على أحكام تقديرية مبسطة. يقول Burns بيرنز في بعض أبياته:

حبيبتي مثل وردة حمراء حمراء

. . . .

حبيبتي مثل لحن
يعزف في نغمة حلوة

الشيء المشترك بين امرأة جميلة، ووردة حمراء مونقة، ولحن أجيد عزفه هو الجمال والإشتهاء. كل في نوعه هو الأفضل. فليست الخدود الموردة هي التي تجعل المرأة شبيهة بالوردة، أو صوتها العذب هو الذي يجعلها شبيهة باللحن (وهي مقارنات قد تولد مجازات زخرفية). إن مشابهتها للوردة ليس في اللون أو في النسج أو في البنية، بل في القيمة.

والمجاز المكثف عند ولز Wells، هو صورة قابلة للتصور المرئي، من النوع الذي يرتبط في الذهن بمخطوطات العصور الوسطى الموشاة اللامعة، ومهرجانات تلك العصور. في الشعر هو مجاز دانتي Dante وبخاصة في الشعر الإنجليزي مجاز سبنسر Spenser. فالصورة ليست واضحة فحسب بل ـ ربما يتبع ذلك أن تكون مصغرة وكأنها مخطط بياني: جحيم دانتي وليس جحيم ميلتون. هذه المجازات غالباً ما يشار إليها أكثر من غيرها على أنها شعار أو رمز.

وفي قصيدة ميلتون Milton المسماة «ليسيداس Lycidas» نجده يرسم مهرجاناً يظهر فيه كاموس Camus وعليه معطف من الشعر وقبعة من الخوص، وكذلك بطرس معتجراً قلنسوته ومعه مفتاحاه ـ وهي أيضاً مجازات مكثفة، إنها مجازات «المهنة». فالشعر «الرعوي» وشعر الرثاء كانا مع عصر ميلتون قد اختزنا حصيلة من العناصر المكونة والمجازات. إذ يمكن أن يكون هناك مجازات مختزنة كما كان هناك «صيغ شعرية Poetic diction» مختزنة. وقد ربط ويلز هذه المجازات، بالديانة المحافظة، بالعصور الوسطى وبالأكليروس، والكاثوليكية، وذلك نظراً لصفتها التقليدية، وطبيعتها الرسمية، وارتباطها الوثيق بالفنون المرئية والطقوس الرمزية.

أما أسمى تقسيمات المجاز فهي الغائر، والجذري، والممتد (إذا أخذناها على ترتيبها التصاعدي). وباختصار فإن الغائر هو مجاز الشعر الكلاسيكي، والجذري هو مجاز الشعر الميتافيزيقي وبالأخص شعر دون Donne، والممتد هو بصفة رئيسية المجاز السائد في شكسبير وباكون Bacon

وبراون Browne وبيرك Burke، والعوامل المشتركة بين الثلاثة، العلامات المميزة للمرتفع الذي يقتسمونه هي الصفة الأدبية المتميزة (رفضهم للتصوير المرئي) واتجاههم إلى الداخل، (تفكيرهم المجازي)، وتخلل الأطراف بعضها البعض (المزاوجة المثمرة الخلاقة بينها).

والمجاز الغائر ـ الذي لا ينبغي الخلط بينه وبين الذاوي الباهت أو المبتذل ـ يظل «دون مجال الرؤية الكاملة»، ويوحي بما هو مجسد محسوس، دون أن يبسطه أو يوضحه بالتحديد. وافتقاده للمعاني المضافة يجعله مناسباً للكتابة التأملية: ويعد صمويل دانيل Samuel Daniel أفضل الإيزابيثين تمثيلاً لهذا المجاز، وقد أعجبت أبياته هذه كلاً من وردزورث Wordsworth وثورو Thoreau.

ما لم يرفع نفسه
فوق نفسه، فما أتفه الإنسان!

ولكن شكسبير كان سيد هذا المجاز. يقول في مسرحية لير Lear على لسان شخصية إجار Edgar.

على الرجال أن يتحملوا
ذهابهم من هنا، كما تحملوا مجيئهم إلى هذه الدنيا
فالنضج هو التمام

«فالنضج» مجاز غائر، مأخوذ من البساتين والحقول. فهناك قياس مفترض بين حتمية الدورات الطبيعية للنبات، ودورات الحياة. وقد يصنف النيوكلاسيكيون بعض مجازات شكسبير الغائرة على أنها مجازات مختلطة.

آه كيف يمكن لعبير الصيف العسلي أن يصمد
أمام الحصار المحطِّم للأيام القارعة

أمام الحصار المحطِّم للأيام القارعة

هذه الجملة تتطلب بسطاً تحليلياً مسهباً، إذ أنها تضع مجازاً فوق

مجاز. فالأيام «كناية عن الزمن والعصر، وقد صورت على أنها تحاصر مدينة وتحاول أن ـ تقتحمها بـالمطارق، ومـا هو ذاك الـذي يحاول ـ في صـورة المدينة أو في صورة حاكم المدينة ـ أن يصمـد «أمام هـذا الاقتحام؟ إنـه الشباب مرمـوز له بـالصيف، أو بعبارة أدق، الصيف الحلو، رحيق زهـور الصيف هو للأرض مثل النفس العطر لجسـم الإنسان، جزء من أو لاحق لكل. فإذا أراد المرء أن يلائم في مجاز واحد بين «الحصار المحطِّم» وبين «العبير»، لاستغلق عليه الأمر. إذ أن الحركة المجازية سريعة ومن ثم فيتعين معها إيجاز الحذف.

وربما سمى المجاز الجـذري كذلـك لأن عناصـره لا تلتقي إلا في جذورها كسبب أخير، وعلى مستوى منطقي يغيب عن النظر، بدلاً من أن توضع جنباً إلى جنب على السطح ظاهرة. والعنصر الأدنى في هذا المجاز يبدو «غير شاعري» إما لكونه مألوفاً ونفعياً، أو تقنياً علمياً ثقافياً. بمعنى أن المجاز الجذري يتخذ الوسيلة البيانية من شيء ليس له تداعيات عاطفية واضحة، شيء ينتمي إلى التعبير النثري، المجرد أو العملي. ومن ثم فإن الشاعر دون Donne في شعره الذيني يتخذ مجازات كثيـرة من «الهندسـة الملتهبة» Le Geometre enflammé وفي قصيـدتـه «الحـوليـة الأولى First Anniversary» يستخدم مجازاً شبه طبي يبدو ـ فيما عدا ما يتعلق بتداخل طرفيه ـ وكأنه قلب فأصبح موجهاً في الإتجاه الخاطىء. (متجهاً للذم بدلاً من الغزل).

ولكن كمـا أن بعض سم الأفعى لا يضيـر
إلا إذا قـذفـت بـه الأفـعـى الـحـيـة
كـذلـك فـضيـلتهـا تـمـلي عـليـهـا أن
تـولينا بـذلـك، وأن تكـون فـاعليتهـا أشـد

لعل هذه صورة ممثلة للمجاز الجذري: ومثل أوضح وأقل التفافاً هو مجاز البوصلات في قصيدة «دون Donne» وداع يمنـع الحداد Valedichon Forbidding Mourning. ولكن المجاز الجذري ـ كما يشير ويلز ـ يمكن أن يشتق من مجـالات تصور ذات إيحـاء رومانتيكي مثـل الجبال، والأنهـار،

والبحار، وذلك إذا اتخذ المرء «الأسلوب التحليلي».

وأخيراً هناك المجاز الممتد، وإسمه يربطه عن طريق التضاد، بالمجاز المكثف. فإذا كان المكثف هو المجاز الكنسي للعصور الوسطى. فإن المجاز الممتد هو المجاز التنبؤي للفكر التقدمي، «للعاطفة القوية، والتأمل الأصيل»، يصل إلى ذروته في مجازات الفلسفة والدين التي يمثلها بيرك Burke، وباكون Bacon، وبراون Browne وبشكل أوضح في شكسبير.

والمجاز الممتد ـ على سبيل التعريف ـ هو ذلك الذي يفتح كل طرف فيه مجالاً واسعاً للخيال، ويؤثر كل طرف فيه في الطرف الآخر تأثيراً قوياً، إذ أن «التفاعل» Interaction، والتداخل Interpenetration هما طبقاً للنظرية الشعرية الحديثة شكلان رئيسيان للعملية الشعرية يكثر ورودهما في المجاز الممتد. ويمكن التمثيل لذلك من مسرحية روميو وجولييت Romeo and Juliet لشكسبير:

حتى لو أنك بعيدة
مثل ذلك الشاطىء الممتد الذي يغسله البحر البعيد
فإني لأغامر سعياً وراء هذا الغرض

ومن ماكبث Macbeth:

الضوء يغلظ، والغراب
يبسط جناحه في اتجاه الغابة الكثيرة الغربان
وتبدأ أشياء النهار الطيبة في الذبول والإغفاء.

في هذه الأبيات الأخيرة يعطينا شكسبير «مسرحاً مجازياً للجريمة»، يتحول إلى مجاز ممتد يوازي بين الليل والشر المستجن، وبين الضوء والطيبة، على ألا يتسم هذا بأي وضوح أو تساوق، ولكن في تخصيص ذي دلالة، وتجسيد محسوس: «الضوء يغلظ»، الأشياء «تذوى وتفنى». يلتقي في البيت الواحد ما هو غامض شعرياً، وما هو محدد شعرياً: «تبدأ أشياء النهار

الطيبة في الذبول والإغفاء» فالمبتدأ والخبر يتبادلان التأثير أحدهما في الآخر كلما تفحصناهما: فإذا بدأنا بالمبتدأ ـ نسأل أية أشياء: الطيور، الحيوانات، الناس، الزهور ـ تذوي وتغفو؟، ثم مع ملاحظة الصفة المجردة للمبتدأ (أشياء)، نتساءل عما إذا كانت الأفعال التالية مجازية المعنى «تذوي تغفو» ـ «تتوقف عن التيقظ»؟ «ترتعد خوفاً أمام جبروت الشر».

وقديماً ميز البلاغيون من أمثال كونتليان Quintilian بين المجاز الذي يبث الحياة في الجماد، وذلك الذي يجمد الحي، ولكنهم يقدمون الفارق على أنه فرق بين أسلوبين بلاغيين. أما بالنسبة لبونجس Pongs، وهو ثاني دارسينا لصور المجاز، فإن هذه التفرقة تتعاظم فتصبح بين قطبين نقيضين: بين الخيال الأسطوري الذي يطرح الشخصية على العالم الخارجي الشيء، ويبث العقل والحياة في الطبيعة، وبين النمط المضاد من الخيال الذي يتلمس طريقه إلى ما هو غريب، ويسلب الحياة من نفسه أو يلغي ذاتيته. ويستهلك هذان النمطان من الخيال الذاتي والموضوعي إمكانيات التعبير المجازي.

وقد وصف راسكين Ruskin النمط الأول من هذا المجاز **بالمغالطة الوجدانية** Pathetic fallacy. فإذا تصورنا تطبيقها صعوداً إلى الذات الإلهية ونزولاً إلى الشجرة والحجر، فيمكن وصفه بأنه «الخيال الأنثروبومورفي Anthropomorphic imagination» (أي الخيال المبني على التصور البشري). والدارس للرمزية الصوفية يلاحظ أن هناك أنواعاً عامة ثلاثة للوحدة على الأرض، وهي التي يمكن التماسها للتعبير عن أسمى التجارب الصوفية الوحدة بين أشياء الجماد (مثل المخلوطات الطبيعية، والإتحاد الكيمائي: الروح في شعلة الإيمان مثل الومضة أو الخشب أو الشمع أو الحديد، والإيمان كماء يروي تربة الروح) إتحادات تشبه وفق الطرق التي يطوع

الجسد عناصر حياته بها (في الكتب المقدسة يمثل الإيمان بتلك الأشياء التي لا غنى لنا عنها: الضوء والهواء الذي يدخل من كل شق، والماء الذي نتلقاه يومياً في شكل أو آخر». وعلى هذا فإن الإيمان بالنسبة للمتصوفة في أنحاء العالم هو المأكل والمشرب لروحهم، هـو الخبز والسمـك والماء، واللبن والمستطاب العلاقات الإنسانية ـ علاقة الإبن بالأب، والزوجة بالزوج.

ويربط پونجـز Pongs بين النوعين الأولين من الإتحـاد الصوفي وبين النمط الثاني من الإستبطان المجازي ـ Einfuhlung وهو مقسم إلى، الصوفي Mystic و «السحري Magic». أما المجاز الصوفي فقد مثلنا له من الصوفية لامن الشعراء. العناصر اللاعضوية تعامل رمزاً، لا على أنها مفاهيم عقلية أو قياسات ذهنية، ولكن على أنها تمثيل للمرموز له هو في الوقت ذاته تقديم مباشر له.

أمـا المجاز السحـري فـإنـه يفسـر على طـريقـة مؤرخ الفن ورنجـر Worringer «كتجريد» من عالم الطبيعة، فقد درس ورنجر فنون مصر وبيزنطة وفارس، التي «تنزل بالطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان إلى مجرد أشكال هندسية خطية، وكثيراً ما تترك العالم العضوي كلية إلى عالم من الخطوط، والأشكـال والألوان الصـرفة»، فـالزخـرف ينفصل الآن كشيء لا يتبـع تيار الحياة، بل كشيء يواجهه بصورة قسرية، فالهدف لم يعد هو التظاهـر بل الإستحضار والمناشدة «الزخرف هو شيء انفصل عن الزمن، أنه مجرد إمتداد مستقر وثابت».

ويلاحظ علماء الأنثروبولوجيا أن الإعتقاد بحيوية المادة، وكذلك السحر موجودان في الحضارات البدائية. فالأول ينطوي على محاولة الوصول إلى الأرواح الشخصية، واسترحامها، والتوسل إليها والإتحاد معها ـ أرواح الموتى

والأوثان. أما الثاني فيعبر عن مرحلة ما قبل العلم، وهو يستكشف القوانين التي من خلالها تبسط الأشياء سيطرتها، الكلام المشعوذ، والتمائم، والعصي السحرية، والتماثيل، والمخلفات الأثرية. هناك سحر أبيض ـ ذلك الذي كان يمارسه القبالة المسيحيون مثل كورنيليوس أجريبا Carnelius Agrippa وبراسليوس Paracelsus، وهناك السحر الأسود، الذي يمارسه الأشرار من الرجال. وكلا النوعين يشتركان في أساس واحد وهو الإيمان بقوة الأشياء. فالسحر يمس الفنون من خلال خلق الصور فالتقليد الغربي يربط بين الرسام والمثال وبين مهارة الحرفي، يربطه بهيفستس Haephaistos ودايدالوس Daidalos وبيجماليون Pygmalion الذي يستطيعون بعث الصورة المجسدة إلى الحياة. ففي جماليات المأثور الشعبي، صانع الصور هو المشعوذ، أو الساحر بينما الشاعر هو الملهم، الممسوس، الذي به جنة خلاقة. ومع هذا أمكن للشاعر البدائي أن ينظم الرقي والتعاويذ، واستطاع الشاعر المحدث مثل ياتس Yeats أن يمارس الإستخدام السحري للصور ـ الصور الحرفية كوسيلة لإستخدام الصور السحر ـ رمزية في شعره. أما الصوفية فإنها تتخذ خطاً مضاداً، فالصورة رمز ينبع من حالة روحية، أنها صورة معبرة وليست صورة مسببة، وهي ليست ضرورة ملازمة لتلك الحالة. فإن الحالة يمكن أن تعبر عن ذاتها في رموز أخرى.

وكلا المجازين الصوفي والسحري سالبان للحياة، فإنهما يجريان على سنن مضاد لفكرة طرح الإنسان لذاته في العالم اللابشري، إنهما يخاطبان «الآخر» ـ عالم الأشياء اللاشخصي، عالم الفن المجسم، وقانون الطبيعة. «ونمر» الشاعر الإنجليزي بلاك Blake ـ في قصيدته المعروفة بهذا الإسم ـ رمز صوفي، فهو يرى فيه صفة القوة (التي هي أدنى من الإنسان، وأعلى من الإنسان). والنمر هنا يوصف على أنه معدن شُكِّل في درجة حرارة عالية، فهو ليس الحيوان من العالم الطبيعي، في حديقة الحيوان الذي ربما رآه بلاك Blake في برج لندن، ولكنه مخلوق خيالي، رمز وفي نفس الوقت يتسم بالشيئية.

والمجاز السحري يفتقد هذه الشفافية. أنه قناع ميدوزا Medusa الذي يحيل الحي إلى جماد. ويضرب بونجز Pongs مثلاً من ستيفان جورج Stefan George كممثل لهذا الإتجاه السحري، الرغبة في تحجير الحي. «إن الروحية التي تصدر عنها الصور في عمل جورج لا تقوم على الرغبة الطبيعية للنفس البشرية في طرح ذاتها، ولكن هذه الروحية في جذورها هي إرادة قوية مدمرة للحياة البيولوجية، رغبة في الإغتراب كأساس للإعداد للعالم الداخلي السحري» وفي الشعر الإنجليزي يصل كل من إميلي ديكينسون Emily Dickenson وياتس Yeats بطرائقهما المختلفة إلى هذا المجاز السالب للحيوية، المضاد للصوفية: إميلي ديكينسون حين تود التعبير عن الإحساس بالموت، وكذلك تجربة النشور، إنها تميل إلى استحضار تجربة الموت، والتصلب والتحجر «لم يكن الموت»، بل كان الأمر

كأن حياتي قد كشطت
ووضعت في إطار
ولم يكن لها أن تتنفس دون مفتاح...
كم مرة هذه الأقدام القصيرة ترنحت
لا يفصح عن هذا إلا الفم المسبوك
حاول! أتستطيع تحريك المسمار؟
حاول! أتستطيع رفع السقاطة الصلبة؟

ويصل ياتس Yeats إلى الذروة في الشعر المبني على المجاز السحري في قصيدته «بيزنطة Byzantium (١٩٣٠). في عام ١٩٢٧ في قصيدته الإبحار إلى بيزنطة Sailing to Byzantium كان قد أقر المقابلة بين عالم الحياة البيولوجية «الصغار يحتضنون أحدهم الآخر... البحار المليئة بأسماك المكاريل»، وبين عالمّ الفن البيزنطي، حيث كل شيء ثابت، صلد، لا طبيعي، عالم «الفسيفساء المذهب»، «الطلاء الذهبي». فالإنسان ـ بيولوجيا ـ «حيوان فان»، وأمله في البقاء معقود «بإنضوائه في فنية الأزلية»، لا أن يتجسد مرة أخرى في شكل من أشكال الأشياء الطبيعية، ولكن بأن يكون

عملاً فنياً، طائراً ذهبياً على غصن ذهبي. وتعد قصيدة «بيزنطة Byzantium» ـ من جانب ـ قصيدة محبوكة السبك تصور «نظام» ياتس Yeats، فهي من هذه الوجهة قصيدة مذهبية، ولكنها من وجهة نظر أدبية خاصة بناء من الصور اللاطبيعية التي تشد بعضها بعضاً. والبناء في مجمله أشبه بالطقس المحدد أو الشعيرة.

وتصنيفات يونجز التي أوردناها في شيء من المرونة، تتسم بأنها تربط بين الأسلوب الشعري والنظرة للحياة. ورغم أن كل عصر كان له صوره الخاصة المختلفة من هذه التصنيفات فإنها أساساً وسائل بديلة تخرج عن نطاق الزمن للنظر إلى الحياة والإستجابة لها. وكل التصنيفات الثلاثة تخرج عن نطاق الخطوط العريضة لما يسمى غالباً بالفكر الحديث مثل العقلانية، والطبيعية، والوضعية، والعلم. مثل هذا التصنيف للمجاز يوحي بأن الشعر يظل موالياً لطرائق التفكير السابقة على العلم. فالشاعر يحتفظ بالرؤية التي تبث الحيوية في العالم والتي ترتبط بالطفولة والإنسان البدائي، الذي هو النمط الأول للطفل.

ظهرت في السنوات القريبة كثير من الدراسات حول شعراء معينين، أو قصائد بعينها مبنية على استقصاء الصور الرمزية. وفي مثل هذا النوع من «النقد التطبيقي» يكون لفروض الناقد أهمية خاصة. ما هو هدفه؟ هل هو يحلل الشاعر أم القصيدة؟

ينبغي أن نميز بين دراسة المجالات التي تشتق منها الصور (وهي كما قال ماكنيس MacnNeice أكثر ارتباطاً بدراسة مادة الموضوع) وبين دراسة «الطرق التي يمكن بها أن تستخدمّ الصور، طبيعة العلاقة بين «الفحوى» و «الوسيلة» (المجاز). ومعظم الدراسات المنفردة، حول الصورة عند شاعر معين (مثل كتاب روجوف Rugoff عن الصورة عند دون Donne's Imagery) تنتمي إلى الصنف الأول. إنها ترسم وتزن اهتمامات الشاعر بجمع مجازاته وتوزيعها بين الطبيعة، والفن، والصناعة، والعلوم الطبيعية، والإنسانيات،

والمدنية، والريف. ولكن يمكن أيضاً أن تصنف الموضوعات والأشياء التي تحفز إلى المجاز، مثل النساء، والدين، والموت، والطائرات. ولعل ما هو أبعد مغزى من التصنيف هو اكتشاف معادلات، روابط سيكولوجية. إذ أن التداعي بين مجالين يفترض أن يفصح عن تداخلهما في الذاتية الخلاقة للشاعر: مثل هذا ما يرد في قصائد الشاعر دون Donne «الأغاني والسونيات Songs and Sonnets»، وهي قصائد الحب الدنيوي، حيث أن المجازات تشتق بصفة إطرادية من العالم الكاثوليكي وما فيه من حب قدسي: وفي مجال الغزل المكشوف يستعير مفاهيم كاثوليكية عن الوجد، والتقديس، والإستشهاد، والمخلفات الدينية، بينما يخاطب الذات الألهية في بعض قصائده الروحانية بمجازات تنطوي على معنى التشبيب.

بيد أني أهواك، وأتطلع إلى حبك لي
وأن كنت في عصمة عدوك
إفصلني عنه، وأطلق إساري، وحل تلك العقدة مرة أخرى،
خذني إليك، واحبسني
إذ لولا استبعادك لي، لما فزت بحريتي أبداً
ولن أتطهر إلا إذا أخذتني إليك.

هذه المزاوجة بين مجالي الجنس والدين مبنية على الأخذ بفكرة أن الجنس دين، وأن الدين حب.

وهناك نمط من الدراسة يؤكد جانب التعبير الذاتي، الإفصاح عن نفسية الشاعر من خلال صوره. فهي تفترض أن صور الشاعر مثل الصور التي ترى في الأحلام لا رقابة عليها من كياسة أو احتشام: هي ليست تصريحات معلنة، وإنما تأتي تلقائية، وينتظر منها أن تفصح عن مراكز اهتماماته الحقيقية. ومع هذا يظل التساؤل قائماً هل من شاعر أطلق صورة دونما تمحيص.

وهناك افتراض خاطىء دون شك يقول بأن الشاعر لا بد أنه سبق له

رؤية كل ما يمكنه تخيله (وبناء على هذا الفرض أعادت مس ويد Miss Wade صياغة أحداث طفولة الشاعر تراهرن Traherne في دراستها له) وطبقاً للدكتور جونسون Dr. Johnson، ظنت إحدى المعجبات بشعر تومسُون Thomson أنها تدرك أذواقه من أعماله

«أمكنها أن تجمع من أعماله ثلاثة أجزاء من شخصيته: أنه كان محباً عظيماً، وسباحاً عظيماً، وعازفاً عن الشراب، ولكنها قالت عن صديقة سافاج Savage، أنه لم يعرف من الحب سوى الجنس، ولم ينزل إلى الماء قط، وإنه يسرف في ملذات الحياة.

والواقع أن فهمها لصفات الشاعر الشخصية وعاداته كان أبعد ما يكون عن الصواب. ولا نستطيع بالمقابل أن نثبت أن غيبة الصور تعني غيبة الإهتمامات، فلم يرد في السيرة التي كتبها والتون Walton عن حياة دون Donne أي إشارة لصورة عن صيد السمك ضمن الصور الإحدى عشر التي يذكرها. وكذلك شعر المؤلف الموسيقي ماشو Machaut المنتمي إلى القرن الرابع عشر لا يرد به مجاز مأخوذ من الموسيقى.

إن القول بأن صور الشاعر هي الإسهام الأساسي للاشعور لديه، ومن ثم فإنه بهذه الصور يتحدث كإنسان وليس كفنان، يعود بدوره إلى فروض غير ثابتة، وغير مطردة حول كيفية التحقق من مبدأ «الصدق». هناك فكرة شائعة أن الصورة الأخاذة هي تلك التي تكون مفتعلة، ومن ثم فلا تكون صادقة: فالرجل الذي تحركه العاطفة إما أن يعبر عن نفسه في لغة بعيدة عن المجاز، أو في مجازات مطروقة باهتة. ولكن هناك فكرة مناقضة لهذه وهو أن المجاز الناضب الذي يستثير رد فعل تقليدي هو دلالة على عدم الصدق، على الرضا بمقارب غث لإحساس المرء بدلاً من التعبير الدقيق عنه. ونحن هنا نخلط بين عامة الناس وبين الأدباء، بين الناس الذين يثرثرون وأولئك الذين هم صناعتهم الكتابة، أو بالأحرى بين الكلام الدارج والقصائد. إذ أن التلقائية الشخصية العادية والمجاز الناضب يتماشيان تماماً. أما عن

«الصدق» في القصيدة. فإن الكلمة تكاد تكون بلا معنى. تعبير صادق عن ماذا؟ عن الحالة العاطفية المفترضة التي نبعت منها؟ أم عن الحالة التي كتبت القصيدة أثناءها؟ أم تعبير صادق عن القصيدة ـ ذلك البناء اللغوي الذي تكوَّن في عقل الشاعر حال كتابته؟، من المؤكد أنه سيكون هذا الأخير ـ بمعنى أن القصيدة هي تعبير صادق عن القصيدة.

إن صور الشاعر تكشف عن ذاته. كيف يمكن تعريف «ذاته»؟، لقد كتب كل من ماريو براز Mario Praz ومسز هورنشتين Hornstein تعليقات طريفة على تصور الناقدة مس سبرجون Miss Spurgeon لشكسبير، ذلك «الإنجليزي العالمي بن القرن العشرين». ذلك أنه يمكن أن نفترض أن الشاعر الكبير شارك في «إنسانيتنا العامة». ولا حاجة بنا إلى مفتاح من صوره تنفذ إلى عمق نصوصه لندرك هذا. فإذا كانت قيمة دراسة الصور تكمن في كشف شيء مستبهم، فربما مكننا ذلك من أن نفض بعض التوقيعات الخاصة، وننفذ إلى سر قلب شكسبير.

وبدلاً من أن نستكشف في صور شكسبير إنسانيته العالمية، فقد نجد تقريراً هيروغليفياً غامضاً عن صحته النفسية حالة إنشائه لمسرحية معينة. ومن ذلك قول مس سبرجون عن مسرحية ترويلس وكريسيدا Troilus and Cressida، ومسرحية هاملت Hamlet، «لولا أننا عرفنا ذلك لأسباب أخرى، لأمكننا الجزم بأن التشابه والإستمرار في الرمزية القائم بين المسرحيتين يسوق إلى الإعتقاد بأنهما كتبا في أوقات متقاربة، وفي فترة كان الكاتب خلالها يعاني من اليأس والإشمئزاز، والإضطراب، لا نلاحظها في أي من كتاباته الأخرى بنفس العمق» ومس سبرجون لا تفترض هنا أن السبب المعني ليأس شكسبير يمكن التوصل إليه، بل ترى أن هاملت تعبر عن اليأس، وأن هذا اليأس هو يأس شكسبير ذاته. فلم يكن ليكتب هذه المسرحية العظيمة لولا أنه كان صادقاً، بمعنى أنه يكتب من خلال مشاعره الخاصة. وهذا المبدأ يصطدم بالرأي الذي قدمه أ. أ ستول E. E. Stoll وغيره عن شكسبير والذي يؤكد جانب فنيته، وقدرته المسرحية، ومهارته في إبداع مسرحيات

جديدة جيدة في الإطار العام للمسرحيات الناجحة السابقة. مثلاً هاملت تتبع في نجاحها مسرحية كيد Kyd المسماة المأساة الإسبانية The Spanish Tragedy، ومسرحيتا «قصة الشتاء The Winter's Tale» و «العاصفة The Tempest» تناظران في مسرح شكسبير المنافس مسرحيات بومنت وفلتشر Beaumont and Fletcher.

ومع ذلك فليست كل دراسات الصور الشعرية تحاول أن تمسك بالشاعر على غفلة منه، أو أن تتابع سيرته النفسية. إذ ربما تحاول بالأحرى أن تركز على عنصر هام من المعنى العام لمسرحية ما ـ ذلك الذي وصفه أليوت بأنه «النسق الذي هو أخفى من القصة والشخوص». وفي مقالها الذي كتب عام ١٩٣٠ بعنوان «الدوافع الرئيسية في صور تراجيديات شكسبير» تبدي مس سبرجين ذاتها اهتماماً رئيسياً بتحديد الصورة، أو تجمُّع الصور الذي يسود في مسرحية معينة، ويحدد النغمة السائدة فيها. ومن أمثلة تحليلها هو اكتشافها أن مسرحية هاملت تسودها صور مستمدة من المرض مثل القرحة والسرطان، أو مستمدة من الطعام والجهاز الهضمي كما هو الحال في مسرحية ترويلاس Troilus، أو كما في مسرحية عطيل Othello «صور مستمدة من الحيوان في حركته منقض بعضه على بعض...» وتبذل مس سبرجين Miss Spurgeon جهداً لإظهار أن هذه البنية التحتية للمسرحية تؤثر في معناها العام، فتعلق على هاملت Hamlet بأن عنصر المرض يوحي بأن الأمير لم يكن مذنباً، وإنما كان المرض متفشياً في دولة الدانمرك بأسرها. والقيمة الإيجابية لعملها تكمن في استكشافها لمعانٍ أدبية دقيقة كهذه، وليس في التوصل إلى تعميمات إيديولوجية، أو تحديد بناء الحكاية الظاهر.

أما دراسات ويلسون نايت Wilson Knight في الصورة التي هي أكثر طموحاً، فإنها تنطلق مبدئياً من صفحات ميدلتون ميري Middleton Murray اللامعة عن الصورة عند شكسبير (انظر كتابه مشكلة الأسلوب The Problem of Style» ١٩٢٢ وتقتصر أعمال نايت Knight الأولى على دراسة شكسبير مثل (الأسطورة والمعجزة ١٩٢٩ Myth and Miracle وعجلة النار ١٩٣٠ The

Wheel of Fire). أما في كتبه التالية فقد طبق منهجه على شعراء آخرين بالإضافة، مثل ميلتون Milton، وبوب Pope وبايرون Byron، ووردزورث Wordsworth، والدراسات الأولى - وهي الأفضل دون شك - تقتصر على دراسة مسرحيات منفردة، تدرس كل واحدة منها من خلال صورها الرمزية، مع إعطاء أهمية خاصة للمقابلة بين الصور مثل «العواصف» و«الموسيقى»، مع الملاحظة المرهفة لاختلاف الأساليب بين مسرحية وأخرى، وكذلك داخل المسرحية ذاتها. وفي كتبه المتأخرة يصبح غلو المتحمس ملموساً. وفي تفسيره لقصيدتي الشاعر بوب Pope مقال عن الإنسان، Essay on Man ومقال في النقد Essay on Criticism، يتغاضى نايت في استخفاف عن السؤال حول ما كانت تعنيه «الأفكار» التي تضمها هاتان القصيدتان من الوجهة التاريخية بالنسبة للشاعر بوب Pope ومعاصريه. ومع قصوره في إدراك المجال التاريخي، فقد عانى نايت من رغبة في «التفلسف». و«الفلسفة» التي يقع عليها في شكسبير وغيره لا هي بالفذة، أو الواضحة، أو المركبة، كل ما ترقى إليه هو التوفيق بين الغريزة والعفاف، بين الطاقة والحكمة (بين الحيوية والنظام)، وهكذا دواليك بين طرفي النقيض. ولما كان كل الشعراء «الحقيقيين» يحملون نفس الرسالة في أساسياتها فإن المرء - بعد حل رموزها - يظل يكتنفه شعور الخواء. فالشعر «كشف وإفشاء»، ولكن ما هو ذاك الذي يكشفه أو يفشيه.

يماثل عمل نايت Knight، وربما فاقه في الإتزان، ما كتبه الناقد الإلماني ولفجانج كلمن Wolfgang Clemen وكتابه المسمى «الصورة عند شكسبير Shakespeares Bilder» يفي بما تضمنه العنوان الإضافي من دراسة لتطور ووظيفة الصورة، وبعد المقارنة بين الصور في القصائد الغنائية وحتى الملحمية، يصر الناقد على الطبيعة الدرامية لمسرحيات شكسبير: ففي أعماله الناضجة، ليس شكسبير «الرجل» بل شخصية ترويلس Troilus هي التي تفكر مجازاً في المسرحية من خلال إشارات إلى الطعام الفاسد. وفي أي مسرحية «تستخدم كل صورة بواسطة شخصية محددة، ويمتلك كلمن Clemen الحس

السليم الـذي يؤدي به إلى إنتقـاء الأسئلة المنهجية السليمـة. ففي تحليله لمسرحية «تايتس أندرونيكاس Titus Andronicus مثلاً يتساءل في أي مناسبات في المسرحية يستخـدم شكسبير الصـورة؟ هل هنـاك رابطة بين استخـدام الصورة والمناسبة؟ وما هي وظيفة الصور؟ وهي أسئلة بالنسبة لمسرحية تايتس Titus لا يجـد لها إلا إجـابات سلبيـة. وفي تايتس تجيء الصـور منجمـة وزخرفية، ونستطيع من ذلك أن نتتبع تطور شكشبير نحو استخدام المجـاز لتصوير خلفية الحدث[1] وكشكل [2] أولى للتجسيد أي للفكر المجازي، وهو يقدم تعليقات جديرة بالإعجاب على «المجاز المجرد»[3] الـذي استخدمـه شكسبير في الفترة الوسطى من حياته الفنية التي تتميز بما يسمى بالصورة بلا صورة[4] (وهو يقابل تصنيف ولز Wells للمجاز إلى غائر، وجذريٌّ وممتد). ولكن حين يكتب دراسة عن شاعر محدد، فإن ولفجانج كلمن لا يقدم نمط المجاز الذي يعنيه إلا إذا ظهر في سياق تطور شكسبير. ورغم أن دراسته تتناول التطور، والفترات التي تكون حياة شكسبير الفنية، إلا أن كلمـن يبقى في حسبـانه أنـه يـدرس «فتـرات» الشـعر، وليس فتـرات حيـاة الشـاعـر المفترضة.

والصورة مثل العروض، ما هي إلا عنصر واحد من بنية القصيدة. وفي إطار تخطيطنا، هي جزء من المستوى النحوي أو الأسلوبي. وفي النهاية، فلا بد أن تدرس - لا في عزلة عن المستويات الأخرى، بل كعنصر يلتحم مع العناصر الأخرى المكونة للعملَ الأدبي ككل متكامل.

---

(1) Stimmuhgsmassige Untermalung des Geschehens.
(2) ganz ursprungliche Form der Wahrnehmung.
(3) abstrakte Metaphorik.
(4) unbildliche Bildlichkeit.

الفصل السادس عشر
طبيعة الفن الروائي وأشكاله

تعد النظرية الأدبية والنقد اللذان يتناولان القصة أقل شأناً من حيث الكيف والكم من النظرية والنقد اللذين يتناولان الشعر. والتفسير الذي يقدم عادة لهذه الظاهرة، هو أن الشعر فن قديم، بالمقارنة بالقصة التي هي فن حديث نسبياً. بيد أن هذا التفسير لا يكاد يكون مقنعاً. فالقصة كشكل فني هي ـ بالتعبير الألماني ـ نوع من فن القول Dichtung وهي في الواقع في شكلها الأسمى، السليلة المعاصرة للملحمة. وهي أيضاً ـ مع المسرحية ـ أحد شكلين أدبيين عظيمين. ونرجح أن الأسباب تعود إلى الربط الشائع بين القصة من جهة وبين التسلية والترويح من جهة أخرى، كنوع من الهروب لا الفن الجاد، وإلى الخلط بين القصص العظيمة، والمنتجات التي تستهدف السوق فحسب، ولعل النظرة الأمريكية التي ما زالت شائعة ـ والتي تقول بأن قراءة النثر غير القصصي تؤدي إلى الإستفادة والتعليم، بينما قراءة القصص مضرة ومفسدة ـ قد لقيت تأييداً ضمنياً في موقف نقاد مثل لاويل Lowell وأرنولد Arnold من القصة.

ومع ذلك فهناك خطر مضاد يكمن في أخذ القصة مأخذاً جاداً بأسلوب خاطيء، أي في اعتبارها وثيقة، أو دراسة لتاريخ حالة مرضية، مثلما يحدث أحياناً في سبيل خلق مناخ من الوهم أن تعتبر الرواية نوعاً من الإعتراف أو سرداً لقصة حقيقية، أو سيرة حياة وعصر. فالأدب ينبغي أن يكون جذاباً، وأن يكون له بناء وهدف جمالي، وتناسق ووقع كاملان. وينبغي ـ طبعاً ـ أن يقف من الحياة موقفاً يسهل التعرف عليه، ولكن هذه العلاقات تجد مختلفة،

إذ يمكن أن تجيء الحياة مكثفة، أو كاريكاتورية أو مناقضة. الأدب في كل الحالات يقدم مختارات من الحياة، لها هدف محدد. ولا بد لنا من معرفة مستقلة عن الأدب كي ندرك علاقة العمل الأدبي المعين بالحياة.

وقد وصف أرسطو الشعر (والمقصود الملحمة والمسرحية) بأنه أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ. ويبدو أن هذه المقولة ذات إيحاء متجدد دائم. فهناك الحقيقة الواقعة ـ الحقيقة التي تتناول التفاصيل المحددة للزمان والمكان، حقيقة التاريخ بالمعنى الضيق. ثم هناك الحقيقة الفلسفية. تخضع للإدراك الذهني لها صفتا الفرضية والعمومية. ومن وجهة نظر التاريخ ـ بهذا التعريف ـ وكذلك من وجهة نظر الفلسفة، يكون الأدب الخيالي محض «وهم Fiction»، أكذوبة. وما زالت كلمة Fiction تحتفظ بذلك المعنى الذي هاجم من أجله أفلاطون الأدب، مما استتبع رد كل من سير فيليب سدني Sir Philip Sidney والدكتور جونسون Dr. Johnson بأن الأدب لم يدّع أبداً حقيقة بهذا المعنى. ولما كانت الكلمة ما زالت تحتفظ برواسب متبقية من تهمة المخادعة، فإنها ما زالت تثير الضيق في القصاص الجاد، الذي يعلم تماماً أن القصة أقل غرابة، وأكثر تمثيلاً من الحقيقة ويبدي ولسن فوليت Wilson Follett ملاحظة قيمة في وصفه لرواية ديفو Defoe عن مسز فيل Mrs. Veal ومسز بارجراف Mrs. Bargrave إذ يقول: «كل شيء في القصة صادق إلا الرواية في مجموعها. وانظر كيف يجعل ديفو الأمر صعباً إذا حاولنا استكناه الرواية في مجموعها. فالقصة تروي على لسان امرأة ثالثة من نفس نمط المرأتين الأخريين ـ صديقة عمر لمسز بارجراف...».

وتقول ماريان مور Marianne Moore عن الشعر إنه يقدم لتمحيصنا، «حدائق خيالية بها ضفادع حقيقية».

والحقيقة التي يقدمها العمل القصصي ـ نقصد وهم الحقيقة، أثره على القارىء بأنه قراءة مقنعة للحياة ـ ليست بالضرورة أو بالأولوية حقيقة الظروف أو التفاصيل أو الروتين المألوف. إذ لو أخذنا بكل هذه المستويات لتفوقت

أعمال كتاب مثل هاولز Howells وجوتفريد كلر Gottfried Keller على كتاب الأعمال الخالدة مثل أوديب ملكا Oedipus Rex، وهاملت Hamlet، وموبي ديك Moby Dick . ومضاهاة الواقع في التفاصيل هي وسيلة لخلق الوهم، ولكن كثيراً ما استخدمت ـ كما في قصة رحلات جاليفر Gulliver's Travels كإغراء لجذب القارىء نحو موقف غير محتمل وغير قابل للتصديق ينطوي على «صدق مع الواقع» بمعنى أكثر عمقاً من مجرد التطابق في التفاصيل.

إن الواقعية والطبيعية ـ سواء بالنسبة للمسرح أو القصة ـ حركتان أدبيتان، أو تجمعان بين الأدب والفلسفة، تقتضيان تقاليد وأساليب تخصهما، كما هو الحال في الرومانتيكية والسيريالية. وليس الفرق هنا بين الحقيقة والوهم، ولكن بين مفهومين مختلفين للحقيقة، وبين نمطين مختلفين للوهم.

ما الذي يربط بين فن الرواية والحياة؟ الإجابة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية ستكون أنها تقدم النموذج، النمط العالمي ـ نموذج البخيل (في موليير Moliére وبلزاك Balzac)، نموذج البنات العاقات (مسرحية الملك لير King Lear، وجوريو Goriot) ولكن أليس لهذه المفاهيم عن الطبقة مكانها في علم الاجتماع؟ أو ربما يقال أن الفن يبعث النبل في الحياة ويسمو بها نحو المثالية. هذا الأسلوب في الفن موجود بالطبع، ولكنه يظل أسلوباً، وليس جوهر الفن ذاته، وإن كان المحقق أن الفن كله ـ بإعطائه للبعد الجمالي، وبتشكيله وتعبيره، يجعل الشيء المؤلم في التجربة أو في المشاهدة في واقع الحياة، أمراً مستحباً في التأمل. وربما قيل أن العمل القصصي يقدم «عرضاً لتاريخ حالة» ـ تصويراً أو تمثيلاً لنموذج أو لنمط شائع عام من الأعراض. وهناك أمثلة تقرب من ذلك ـ في بعض القصص القصيرة مثل قصة كاتر Cather المسماة «حالة بول Paul's Case» أو تلك المسماة «جنازة المثال The Sculptor's Funeral». بيد أن القاص لا يقدم حالة ـ سواء بالنسبة للشخصية أو للحدث ـ وإنما يقدم عالماً. كل كبار كتاب القصة لهم مثل هذا العالم ـ الذي يمكن التعرف عليه بتداخله مع عالم التجربة. ولكنه يتميز بإمكان إدراك تجانسه الذاتي. وأحياناً يكون عالماً يمكن تحديده في

مكان ما في خريطة العالم ـ مثل المحافظات، والبلدان ذات الكاتدرائيات التي يرد ذكرها في قصص الكاتب الإنجليزي ترولوب Trollope، ومثل مقاطعة وسكس بإنجلترا Wessex التي تتم فيها أحداث روايات هاردي Hardy، ولكن أحياناً ـ كما هو الحال بالنسبة للكاتب الأمريكي Poe بو ـ لا تكون كذلك، فقلاع بو المرعبة لا تقع في ألمانيا أو في فرجينيا، ولكن في أعماق الروح. وقد يمكن أن نفسر عالم ديكنز Dickens على أنه لندن، وعالم كافكا Kafka على أنه مدينة براج Prague القديمة، ولكن كلا العالمين امتداد نفسيّ، خلاق ومخلوق في الوقت ذاته، وعرف بعد ذلك في عالم التجربة بشخصيات ديكنز أو مواقف كافكا، بحيث أن محاولة التوفيق بين تلك العوالم، وعالم التجربة أصبحت أمراً غير ذي بال.

ويقول دزموند ماكارثي Desmond MacCarthy أن كلاً من الكتاب مردث Meredith، وكونراد Conrad وهنري جيمس Henry James وهاردي Hardy حاول «أن ينفخ فقاعات كبيرة شاملة مشعة، يصل فيها البشر الذين يصفونهم في ذلك العالم إلى حقيقتهم الكاملة، رغم إنهم يتشابهون بالطبع مع الناس الحقيقيين. ثم يواصل ماكارثي قائلاً: تصور «شخصية تنتقل من عالم خياليّ إلى عالم آخر خيالي ـ لو أن پكسنيف Pecksniff نقل ليزرع في قصة «الإناء الذهبي The Golden Bowl لا شك أنه سيفني. . . فإن الخطأ الفني الذي لا يغتفر للقصاص هو ألا يتمكن من الحفاظ على اتساق النغمة في عمله».

هذا العالم أو الكون الذي يختص به القاص ـ هذا النسق أو البناء أو الكيان العضوي والذي يتضمن الحبكة، والشخوص، خلفية ومجال الأحداث، والنظرة إلى العالم، و«النغمة السائدة» ـ كل ذلك هو ما ينبغي أن نتفحصه عندما نحاول أن نقارن القصة بالحياة، أو أن نحكم على عمل القاص من الوجهة الأخلاقية أو الإجتماعية. إن التطابق مع الحياة أو مع «الحقيقة» لا يمكن الحكم به من مجرد الدقة الواقعية لهذا التفصيل أو ذلك، وهو في ذلك مثل الحكم الأخلاقي الذي يمكن اتخاذه ـ كما يفعل رقباء بوسطن ـ حول ورود كلمات جنسية أو حوشية خلال القصة. إن التوجه

النقدي السليم يكون نحو عالم القصة ككل بالمقارنة بعالم التجربة والخيال الخاص بنا، الذي هو عادة أقل تكاملاً من عالم القاص. فنحن نقنع بأن نصف القاص بأنه عظيم حين يكون عالمه ـ رغم كونه على نسق وتدرج مختلف عنا ـ شاملاً لكل العناصر التي نراها ضرورية لمجاله الجامع، أو ـ إذا كان مجاله ضيقاً ـ لأنه ينتقي ليضمن في قصصه ما هو عميق وأساسي، وكذلك عندما يكون تدرج العناصر بشكل مرض للرجل الناضج.

حين نستخدم كلمة «العالم»، فنحن نستخدم كلمة لها دلالة مكانية. قال الشاعر: «لو أن لي عالماً كافياً وزمناً مواتياً»، ولكن «الفن الروائي» ـ أو لو اتخذنا لفظة أفضل «الحكاية» تلفت انتباهنا إلى الزمان، وإلى تتابع في الزمان. وكلمة «حكاية Story» بالإنجليزية تأتي من نفس الاشتقاق مثل كلمة «تاريخ History»: «السجل الزمني لبارستشير Barsetshire» (وهي سلسلة روايات لأنتوني ترولوب). والأدب بشكل عام يمكن أن يصنف على أنه فن زماني (ليميز عن الرسم والنحت التيّ هي فنون مكانية) وإن كان الشعر الحديث (غير القصصي) يسعى بشكل نشط ليتفادى مصيره ـ بأن يصبح وقفة تأملية، نسقاً «يعكس ذاته»، (التأمل الذاتي)؛ وكما أوضح جوزيف فرانك Joseph Frank حاولت القصة الفنية الحديثة (مثل قصة يوليسس Ulysses وقصة نايتوود Nightwood وقصة مسز دالاوي Mrs. Dolloway) أن تأخذ النمط الشعري أي أن يكون محورها «التأمل الذاتي». وهذا يلفت نظرنا إلى ظاهرة ثقافية هامة: أن ـ الرواية القديمة أو الحكاية (سواء كانت ملحمة أو قصة) كانت تدور أحداثها في الزمن ـ وكانت الفترة التقليدية للملحمة عاماً. وفي كثير من القصص العظيمة يولد الرجال، ويكبرون ثم يموتون، وتنمو الشخصيات وتتحول، بل ربما شاهدنا مجتمعاً بأسره يتحول (كما يحدث في قصة «سيرة عائلة فورسايت Forsyte Saga، والحرب والسلام War and Peace) أو إزدهار أسرة ما ثم انحدارها (كما في قصة بادنبروك Buddenbrooks) إذ من الزاوية التقليدية، على القصة أن تأخذ البعد الزمني مأخذاً جاداً.

وفي قصص الصعلكة Picaresque، نجد أن التتابع الزمني هو كل ما

في الأمر. حدث هذا، ثم حدث ذاك وتتصل المغامرات ـ وهي أحداث يمكن أن يكون كل واحد منها قصة قائمة بذاتها تتصل إحداها بالأخرى بواسطة شخصية البطل. أما الرواية الأكثر فلسفية فتضيف إلى التتابع الزمني بناء سببياً. إذ تعرض شخصية تتدهور أو تتحسن لأسباب تستمر فاعليتها على مدى فترة من الزمن، أو بالنسبة للرواية ذات السبك الدقيق فثمت شيء يطرأ في الزمن، ولكن الموقف في النهاية يصبح جد مختلف عن الموقف في البداية.

ولكن يحكي المرء حكاية ما، فلا بد له أن يهتم لمجرى الأحداث، لا أن يقتصر على الإهتمام بخواتيمها. وهناك نوع من القراء، يشعر بضرورة استباق الأحداث ليرى كيف ستكون نهاية الحكاية، ولكن القارىء الذي يكتفي من قصة القرن التاسع عشر بقراءة فصلها الختامي، هو قارىء لا يقوى على الاستمتاع بالحكاية التي هي أساساً حركة أحداث، وإن كانت حركة أحداث تفضي إلى نهاية، حقاً هناك بعض الفلاسفة والأخلاقيين مثل إيمرسون Emerson الذين لا يأخذون الرواية مأخذ الجد ومرد هذا أولاً فيما يبدو إلى أن الحدث أو الحدث الظاهري ـ أو الحدث في الزمان سيبدو لهم غير حقيقي. هم لا يستطيعون رؤية التاريخ على أنه أمر حقيقي، فالتاريخ ما هو إلا بسط خلال الزمان لمزيد من الشيء نفسه، وما القصة إلا تاريخ مبتدع.

هنا كلمة ينبغي أن تقال عن لفظة «الحكائي Narrative» التي عندما نطبقها على القصة تنطوي على التضاد مع «الحكاية الممثلة» ـ أي المسرحية فالحكاية أو الـ Fable، يمكن أن تروى بواسطة التمثيل الإيمائي الصامت، أو يمكن أن تحكى بواسطة قاصٍ منفرد، الذي يمكن أن يعيد راوي الملحمة، أو واحداً من الرواة الذين تبعوه. فالشاعر الملحمي يستخدم ضمير المتكلم، ويمكن ـ كما فعل ميلتون Milton، أن يجعل لهذا الضمير دلالة غنائية أو دلالة تشير إلى الكاتب نفسه. وكاتب الرواية في القرن التاسع عشر، رغم أنه لم يستخدم ضمير المتكلم ـ إلا أنه استباح ميزة شاعر الملحمة في التعليق

والتعميم ـ وهو ما يمكن أن نسميه ضمير المتكلم «المقالي Essayistic» (للتمييز بينها وبين ضمير المتكلم «الغنائي Lyric»). ولكن النسق الرئيسي للرواية هو شمولها فالمناظر يتخللها الحوار (الذي يمكن أن يمثل) مع عرض ملخص لما يجري من أحداث.

يسمى النمطان الرئيسيان للرواية في الإنجليزية «الرومانس Romance والقصة Novel. وفي عام ١٧٨٥ قدمت كلارا ريف Clara Reeve تمييزاً بينهما «إن القصة صورة للحياة الواقعة والسلوك، وللزمن الذي كتبت فيه، أما الرومانس، ذات اللغة الرصينة العالية، فهي تصف ما لم يحدث، وما لا يمكن أن يحدث» القصة واقعية، والرومانس شاعرية أو ملحمية: وينبغي أن نسميها الآن «أسطورية»، ويعد مسز رادكليف وسير والتر سكوت، Walter Scott وهوثورن Hawthorne كتاب «رومانس»، أما فاني بيرني Fanny Burney وجين أستن Jane Austen، وأنتوني ترولوب Antony Trollope وجورج جسنج George Gissing، فهم كتاب قصة. والنمطان اللذان يقعان على طرفي نقيض، يشيران إلى الأصل المزدوج للرواية النثرية. فالقصة تنحدر من أشكال حكائية غير خيالية ـ مثل الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والسير، والحوليات، أو التاريخ؛ فهي تنمو كما يمكن أن يقال من وثائق، ومن ناحية الأسلوب فإنها تؤكد التفاصيل ذات الدلالة، «المحاكاة» بمعناها الضيق، أما «الرومانس» على الجانب الآخر ـ التي هي امتداد الملحمة وحكايات المغامرة في العصور الوسطى ـ فإنها تهمل جانب مطابقة التفاصيل للحقيقة (كأن تقدم الكلمات الفردية في حوار مثلاً) وتخاطب حقيقة أعلى، وسيكولوجية أعمق، ويقول هوثورن «إذا وصف كاتب عمله بأنه «رومانس» فلا حاجة بنا إلى إدراك أنه يبغي لعمله نوعاً من المرونة من حيث ذوق العمل ومادته» وإذا كانت أحداث «الرومانس» تدور في الماضي، فليس المقصود هو تصوير ذلك الماضي في دقة متناهية، بل ـ كما قال هوثورن في مجال آخر «لتهيئة نوع من البيئة الشعرية. . . بحيث لا يكون هناك ضرورة للإصرار على الواقع».

وقد ميز النقد التحليلي للقصة عادة بين ثلاثة مكونات: الحبكة،

والتشخيص، ومجال الأحداث (خلفية الأحداث). وهذه الأخيرة اكتسبت صفة الرمزية فأصبحت في بعض النظريات الحديثة «المناخ» و«النغمة» (أو الوقع العام)». وغنى عن البيان أن كل عنصر من هذه العناصر يحدد العناصر الأخرى. وكما تساءل هنري جيمس Henry James في مقاله «فن القصة The Art of Fiction» ماذا تكون الشخصية إن لم تكن المحددة للحدث؟ وماذا يكون الحدث إن لم يكن المصور للشخصية؟

وقد وسم البناء الحكائي للمسرحية، والأقصوصة، والرواية بأنه «الحبكة Plot»، وربما كان من الأفضل الإبقاء على هذه اللفظة. وإن كان لا بد من التوسع بإطلاقها على أعمال كتاب مثل تشيكوف Chekov، وفلوبير Flaubert، وهنري جيمس Henry James، وكذلك هاردي Hardy وويلكي كولنز Wilkie Collins، وبو Poe. ولا ينبغي أن يقتصر إطلاقها على القصة المحكمة النسج مثل كالب ويليامز Caleb Williams لكاتبها وليم جودوين William Godwin. ونحن هنا سنتحدث عن أنواع من الحبكة الرخية، والمحكمة، «الرومانتيكية» و«الواقعية».

وفي زمن التحول الأدبي، قد يحس الكاتب بضرورة اتخاذ نوعين من الحبكة إحداهما تعود إلى تقليد بال (منصرم). فقصص هوثورن Hawthorne التي كتبت بعد «الخطاب القرمزي Scarlet Letter» تقدم بشكل غير مدروس، حبكة تقليدية لقصة غامضة، أما الحبكة الحقيقية فهي لقصة فضفاضة من النوع الأكثر واقعية. وفي قصصه الأخيرة يتفنن ديكنز Dickens في الحبكات التي تنطوي على الغموض، والتي قد تتفق وقد لا تتفق مع الركيزة الحقيقية للقصة. وفي قصة «هاكلبري فين Huckleberry Finn» لكاتبها الأمريكي مارك تواين Mark Twain نجد أن الثلث الأخير - وواضح أنه أدنى من بقية الرواية - قد تولد عن إحساس الكاتب بوجوب إيجاد نوع من «الحبكة»، أما الحبكة الحقيقية فقد كانت تتجه في مسار ناجح، أنها حبكة أسطورية، أن يلتقي أربعة من الشاردين فوق قارب يشق عباب نهر عظيم، وهم شردوا من المجتمع التقليدي لأسباب متباينة. والرحلة براً أو بحراً كانت من أقدم وأشيع الحكايات القصصية: في قصص هاكلبري فن Huckleberry Finn وموبي ديك

Moby Dick ورحلة الحاج Pilgim's Progress ودون كيخوت Don Quixote وأوراق پكوك Prickwick Paper، وأعناب الغضب Grapes of Wrath. وقد جرت العادة أن توصف كل التركيبات القصصية على أنها تنطوي على «الصراع» (الإنسان ضد الطبيعة، أو الإنسان ضد غيره من البشر، أو الإنسان ضد ذاته)، ولكن أن يضفي على اللفظة قدر كبير من المرونة شأنها في ذلك شأن لفظة «الحبكة». الصراع أمر «درامي»، يوحي بالمقابلة بين قوى متكافئة تقريباً، كما يوحي بالفعل ورد الفعل، ومع هذا فهناك تركيبات قصصية قد يكون من المنطقي أن يشار إليها على أنها تتبع خطاً واحداً أو اتجاهاً واحداً، مثل تركيبات المطاردة أو التعقب: على نحو ما في روايات «كالب ويليامز Caleb Williams والخطاب القرمزي Scarlet Letter، والجريمة والعقاب War and Peace، والمحاكمة The Trial لكافكا.

والحبكة (أو البناء الحكائي) هي نفسها مكونة من أبنية حكائية أصغر (أحداث، وقائع)... أما الأبنية الأكبر والأشمل (مثل المأساة، والملحمة، والرواية) فقد تطورت تاريخياً من أشكال أولية سابقة، مثل الطرفة، والمثل، والنادرة، والرسالة. وحبكة المسرحية أو الرواية هي تركيب يضم تراكيب. ويستخدم الشكليون الروس، ومحللو الشكل الألمان مثل دبليوس Dibelius لفظة «موتيف، عنصر مكون» (اللازمة) للعناصر الأولية، التي يتكون منها التركيب القصصيّ. وكلمة «موتيف Motif» بهذا المعنى الذي يستخدمه مؤرخو الأدب، مقتبسة من أصحاب الموروث الشعبي الفنلنديين، الذين حللوا خرافات الجنيات، والقصص الشعبي إلى أجزائها. ومن الأمثلة الواضحة من الأدب المكتوب الشخصيات المبدولة (كما في مسرحية شكسبير «كوميديا الأخطاء Comedy of Errors») أو زواج الشباب بالشيوخ («يناير ومايو ـ للتعبير عن الشتاء والربيع)، عقوق الابن للأب (مثل مسرحية الملك لير King Lear لشكسبير والأب جوريو Pére Goriot) وبحث الابن عن أبيه (مثل يوليسيس Ulysses والأوديسا Odyssey).

وما يسمى بالإنجليزية «إنشاء» Composition الرواية يسميه الألمان

والروس «دوافعها» أو «تسبيبها» Motivation ويمكن أن تستخدم اللفظة التي يستخدمها الإلمان أو ما يقابلها بالإنجليزية (أو العربية) إذ أن قيمتها تكمن في دلالتها المزدوجة على الإنشاء أو البناء الحكائي، وكذلك أيضاً على البناء الداخلي القائم على نظرية الكاتب حول تعليل سلوك الناس من الوجهة النفسية والإجتماعية والفلسفية ـ وقديماً قال سير والتر سكوت Sir Walter Scott «أن أوضح تمييز بين حكاية حقيقية وأخرى خيالية هو أن الأولى يكتنفها الغموض بالنسبة للأسباب البعيدة للأحداث التي ترويها، بينما في الحالة الأخيرة يصبح واجباً على الكاتب أن يقدم تبريراً لكل شيء».

والإنشاء أو التسبيب (بالمعنى الأوسع) سوف يشمل منهج السرد الحكائي: «النطاق Scale» وسرعة التتابع Pace «والأفانين والتناسب بين المناظر أو الحركة الدرامية مع الصورة أو الحكاية المطردة أو بين كليهما وبين فحوى القصة أو خلاصتها.

اللوازم Morifs والأفانين تحمل طابع الزمن الذي صدرت فيه. فقصة المغامرة القوطية لها ما يخصها من ذلك، وللقصة الواقعية ما يخصها أيضاً ذكر دبليوس Dibelius غير مرة أن واقعية ديكنز Dickens تنتمي إلى «قصص الجان في الأدب الشعبي الإلماني Märchen وليس إلى القصة على مذهب الطبيعية Naturalistic novel . إذأن الأفانين التي يستخدمها تقود إلى عناصر ميلودرامية من طراز قديم: الرجل الذي ظن الناس أنه قد مات يعود إلى الحياة، والطفل مجهول الأبوين الذي يتحقق نسبه أخيراً، وفاعل الخير المجهول الذي يتضح أنه كان مجرماً عاتياً.

وفي العمل الفني الأدبي ينبغي أن تؤدي «السببية» إلى زيادة «الإيهام بالحقيقة»، أي بتدعيم وظيفتها الجمالية. فإضفاء صفة الواقعية على تعليل الأحداث في الرواية هو حيلة فنية. إذ أنه في مجال الفن يكون التظاهر أكثر أهمية من الوجود.

ويميز الشكليون الروس بين فحوى القصة Fable، أي التتابع الزمني

السببي للأحداث، الذي مهما وصفناه، فهو «الحكاية» أو مادة الحكاية وبين «الموضوع» Sujet الذي يمكن أن يترجم بأنه «البناء الروائي». «ففحوى القصة» هو مجمل العناصر المكونة (الموتيفات) بينما «الموضوع Sujet» فهو العرض الفني المنسق للعناصر المكونة (وهو غالباً مختلف). وبعض الأمثلة الواضحة تتناول تغيير الترتيب الزمني: مثلاً أن تبدأ الرواية والأحداث في معمعتها كما هو الحال في «الأوديسا» The Odyssey أو في رواية ديكنز Dickens «برنابي رادج Barnaby Rudge». أو أن تتردد حركة الأحداث بين التقهقر والتقدم كما هو الحال في رواية ويليام فولكنز William Faulkner المسماة أبسالون، أبسالوم Absalom Absalom. وموضوع رواية فولكنر المسماة «بينما كنت أحتضر As I lay Dying يتناول حكاية يرويها تباعاً أفراد أسرة بينما يحملون جثة والدتهم إلى مقرها الأخير في جبانة بعيدة. «فالموضوع Sujet» هو التركيب القصصي كما يرصد من خلال وجهة النظر» أو «بؤرة الحكاية» أما «فحوى القصة Fable» فهي تجريد من المادة الخام التي تجيء منها القصة (خبرة الكاتب، وقراءاته... إلخ). «الموضوع Sujet» هو تجريد من «فحوى القصة Fable»، أو بالأحرى هو ضبط أدق للرؤية القصصية.

زمن الحكاية Fable - time هو جملة الفترة التي تغطيها أحداث القصة، أما زمن السرد Narrative time فهو يتماشى مع الموضوع Sujet. أما الزمن الذي تستغرقه قراءة القصة Reading - time أو زمن الخبرة - Experienced time فهو الذي يتحكم فيه القاص بالطبع، إذ هو يمر عبر سنين في بضع جمل، بينما يصف رقصة أو حفل شاي في فصلين طويلين.

إن أبسط شكل للتشخيص هو التسمية. فكل تسمية هي نوع من إضفاء الحيوية وإذكاء الحس، وإعطاء الفردية. ونحن نجد أن في كوميديا القرن التاسع عشر ظهر الإسم الرمزي أو شبه الرمزي: مثل أسماء الشخصيات التالية: في فيلدنج Fielding شخصية الورزي Allworthy (بمعنى الرجل الوقور) وثواكم Thwackum، ووتوود Witwoud ومسز مالبروب Mrs. Malaprop، وسير بنجامن باكبايت Sir Benjamin Backbite وهي أسماء

شخصيات تحمل أصداء من الكتاب جونسون Johnson، وبانيان Bunyan، وسبنسر Spenser، ومن مسرحية «كل إنسان Everyman». ولكن الممارسة الأكثر دقة جاءت في صورة تنغيم الإسم بحيث يعكس الصفة الغالبة للشخصية. وقد برع في هذا كتاب مختلفو الجنسيات في لغات مختلفة مثل ديكنز Dickens، وهنري جيمس Henry James، وبلزاك Balzac، وجوجول Gogol: فأتوا بشخصيات بكسنيف Pecksniff، وبمبلشوك Pumblechook وروزا دارتل Rose Dartle (المأخوذ اسمها من Dart بمعنى يثب فجأة، Startle بمعنى يجفل) والسيد والسيدة مردستون Mr. & Mrs. Murdstone (المستدمة من Murder بمعنى يقتل + Stone heart = قلب متحجر). وشخصيتا أهاب، وإسمايل في كتاب مالڤيل Melville المسمى موبي ديك Moby Dick تثبتان ما يمكن أن يتم بالإعتماد على الإشارات الأدبية - وفي هذه الحالة الإشارات إلى الكتاب المقدس - كوسيلة من وسائل القصد في التشخيص.

وطرق التشخيص (رسم الشخصيات) متعددة. فالكتاب القدامى أمثال سكوت Scott يقدمون لشخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل مظهر الشخصية الجسمي، ثم يعقبونها بفقرة تحلل الطبيعة الأخلاقية والنفسية. ولكن هذا النوع من التشخيص المسهب قد يختصر ليصبح مجرد بطاقة تعريف، أو قد يتحول التعريف إلى أداة تمثيل بالإيماء أو التمثيل الصامت - ترديد لازمة أو لفتة، أو قول، وهو ما يحدث في ديكنز كلما عاودت الشخصية الظهور، فتصبح رمزاً مصاحباً للشخصية. فشخصية مسز جامدج Gummidge «دائماً تفكر في الرجل العجوز»، وأريا هيب Ariah Heep له كلمة يرددها دائماً «متواضع umble، مع الإلتزام بإيماءة باليد. وهوثورن Hawthorne يصاحب شخصياته دائماً برمز حرفي: زنوبيا Zenobia مع الزهرة الحمراء، وڤسترفلت Westervelt له الأسنان الصناعية البراقة. وفي قصص هنري جيمس الأخيرة ككتاب الوعاء الذهبي The Golden Bowl نجد كل شخصية ترى الأخرى من خلال الرموز.

هناك تشخيصات ساكنة، وأخرى ديناميكية متطورة. وهذه الأخيرة أكثر مناسبة للقصة الطويلة مثل «الحرب والسلام»، وهي أقل مناسبة للمسرحية المحصورة من حيث المدة الحكائية. ويمكن للمسرحية (مثلاً كما هو في مسرح إبسن Ibsen) أن تكشف تدريجياً كيف أصبحت الشخصية على ما هي عليه، أما القصة فإنها تصور التحول وهو يحدث بالفعل. والتشخيص «المسطح» Flat (الذي يتداخل مع التشخيص الساكن) يقدم صفة واحدة ترى على أنها الصفة السائدة، أو الأكثر وضوحاً للمجتمع. وقد تكون نوعاً من الكاريكاتير، أو المثالية التجريدية. وتطبق المسرحية الكلاسيكية هذا (كما هو الحال في راسين Racine) على شخوصها الرئيسية. والتشخيص «الدائري» round كالتشخيص الديناميكي يتطلب حيزاً، وتأكيداً، وهو قابل للإستخدام في رسم الشخوص المحورية بالنسبة لزاوية الرؤية والإهتمام، ومن ثم فإنه عادة ما يقترن بالمعالجة «المسطحة» للشخصيات الخلفية ـ الكوراس.

من الواضح أن هناك علاقة بين التشخيص (على منهج الأدب) وبين علم دراسة الشخصية (نظريات الشخصية، وأنواع الشخصيات). فهناك أنماط للشخصية تنبع جزئياً من التقليد الأدبي، وجزئياً من علم دراسة الإنسان، وكلاهما يستخدمهما كاتبو القصة. ففي القصة الإنجليزية والأمريكية في القرن التاسع عشر يجد المرء ذوي الشعر الأسود من الذكور والإناث (هيثكليف Heathcliffe، ومستر روتشستر Mr. Rochester وبكي شارب Beckie Sharp، وماجي توليفر Maggie Tulliver وزنوبيا Zenobia، وميريام Miriam، ولايجيا Ligeia) كما يجد ذوي الشعر الأشقر (من الإناث ـ إميليا سدلي Amelia Sedly. ولوسي دين Lucy Dean، هلدا Hilda، وبرسيلا Priscilla، وفوبي Phoebe [في قصص هوثورن Hawthorne] ولادي روينا Lady Rowena [في أعمال پو Poe]) فالشقراء هي ربة البيت، غير مثيرة، ولكنها متئدة لطيفة المعشر، أما سوداء الشعر فهي عاطفية، عنيفة، غامضة، جذابة، ولا يوثق بها ـ تجمع خلال الشرقي، اليهودي، الإسباني، والإيطالي كما يراها «الأنجلو ساكوني».

وفي القصة ـ كما في المسرح ـ هناك ما يشبه الفرقة ذات الرصيد من الأعمال، هناك البطل، والبطلة، والشرير، و«الشخصيات الممثلة Character - actors» (أو شخصيات المزاج أو الترويح الفكاهي). هناك الفتية الأحداث، والفتيات الغرائر والعجائز (الأب، والأم، والعمة العانس، والقهرمانة، والمربية).

ويستخدم الفن المسرحي في التقليد اللاتيني (بلوتس Plautus، وترنس Terence، والملهاة المرتجلة، وبن جونسون Ben Jonson، وموليير Moliére) أنماطاً تقليدية شديدة التميز من الجندي الفشار، والأب المقتر، والخادم الماكر. غير أن قصاصاً عظيماً مثل ديكنز Dickens نراه يقتبس ويلائم أنماطاً مأخوذة من مسرح وقصة القرن الثامن عشر، وهو يستحدث نمطين فقط، الشباب والعجائز المستضعفين، والشخصيات الحالمة التي تعيش بعيداً عن الواقع (مثل توم پنش Tom Pinch في رواية مارتن تشازلوت Martin Chuzzlewit)

ومهما كان الأساس الإجتماعي أو الأنثروبولوجي الأول لأنماط الشخوص الأدبية مثل البطلة الشقراء، أو سوداء الشعر، فإنه يمكن استبانة هذه الأنساق من القصص دون الإستعانة بالتوثيق، وهي في العادة تنتمي إلى أسلاف تاريخية أدبية مثل نمطي المرأة المهلكة Femme Fatale، والبطل الشيطاني المريد Dark Satanic hero اللذين درسهما ماريوبراز Mario Praz في كتابه «البرج الرومانتيكي Romantic Agony».

وقد يبدو لأول وهلة أن الإهتمام بالخلفية المكانية ـ وهو عنصر أدبي يقوم على الوصف ويختلف عن عنصر الحكاية ـ هو الفارق بين الرواية والمسرحية. بيد أنه عند إعادة النظر فقد نتبين أن الأمر يتعلق بالعصر الأدبي. فالإهتمام التفصيلي بالخلفية المكانية ـ سواء كان في المسرح أو في القصة ـ يعود إلى عصر الرومانتيكية والواقعية (أي القرن التاسع عشر)، وليس أمراً متعلقاً بكل العصور. وفي الدراما قد تقدم الخلفية المكانية لفظاً داخل

المسرحية، (كما هو الحال في أعمال شكسبير)، أو قد توضح في التوجيهات المسرحية لمعدي المناظر والنجارين. وبعض «المناظر» في مسرحيات شكسبير لا يحدد لها مكان بالمرة. وفي القصة أيضاً يتباين وصف الخلفية المكانية إلى درجة كبيرة. جين أوستن Jane Austen مثلها في ذلك مثل فيلدنج Fielding وسمولت Smollett ـ نادراً ما تصف المناظر داخل أو خارج مجال الأحداث وروايات جيمس James الأولى ـ التي كتبت تحت تأثير بلزاك Balzac، تقدم وصفاً تفصيلياً لداخل البيوت وللطبيعة الخارجية، وفي رواياته المتأخرة بدلاً من أن يصف المناظر في ظاهرها، يرمز إلى وقعها الكلي في الشعور.

ويستهدف الوصف الرومانتيكي تحقيق مناخ وجداني واستمراره، فالتركيب القصصي والتشخيصي تحكمهما النغمة السائدة والتأثير. ومن أمثلة ذلك أعمال مسز رادكليف Mrs. Raddiffe وادجاربو Edgar Poe. أما الوصف الذي تتميز به المدرسة الطبيعية فهو يعطي انطباعاً بأن له صفة التوثيق، إيهام بالحقيقة (كأعمال ديفو Defoe وسويفت Swiff، وزولا Zola).

والخلفية المكانية هي البيئة؛ والبيئات ـ وخاصة ما يتعلق بداخل المنزل منها ـ يمكن أن ينظر إليها على أنها تعبير مجازي يكنى عن الشخصية. فبيت الرجل امتداد لذاته؛ إذا وصفته فقد وصفت الرجل. فوصف بلزاك التفصيلي لمنزل البخيل جرانديه Grandet أو لمنزل (بنسيون) فوكيه Vauquer لا يعد استطراداً أو خروجاً. فهذه البيوت تعبر عن أصحابها، فهي تؤثر ـ باعتبار المناخ السائد فيها ـ في الأشخاص الآخرين الذين لا بد أن يعيشوا فيها. فرعب البرجوازية الصغيرة السائد في المنزل هو السبب المباشر في استفزاز راستبنياك Rastignac وبمعنى آخر فوتران Vautrin، وهو أيضاً مقياس لتردي جوريو Goriot، كما يمثل نقيضاً دائماً للفخامة التي تصور من حين لآخر.

والخلفية المكانية قد تكون تعبيراً عن الإرادة الإنسانية، فإذا كانت الخلفية طبيعية فقد تكون امتداداً خارجياً للإرادة. يقول أميل Amiel محلل

الذات «إن المنظر الطبيعي حالة ذهنية». إذ بين الإنسان والطبيعة روابط واضحة متصلة أحسها الرومانتيكيون بعمق، (وإن لم يكونوا متفردين في ذلك) فالبطل العاصف المهتاج يمضي مارقاً إلى العاصف والطبيعة المشمسة تهفو إلى ضوء الشمس.

والخلفية المكانية قد تكون العامل الضخم المتحكم في مجرى الأحداث إذا أخذت البيئة بمعنى العلّية الطبيعية والإجتماعية، وهو أمر لا يقوى الفرد على السيطرة عليه. وقد تكون هذه الخلفية مثل أجدن هيث Egdon Health في رواية هاردي Hardy أو زنث Zenith في رواية لويس Lewis. والمدينة الكبيرة (مثل باريس، ولندن، ونيويورك) هي أشد الشخصيات واقعية في كثير من الروايات الحديثة.

يمكن أن تُقص القصة من خلال الرسائل أو اليوميات. أو قد تتطور من النادرة. والحكاية الإطارية، التي تضم حكايات أخرى هي من الناحية التاريخية جسر بين النادرة والرواية. وفي كتاب «دكامرون Decameron لكاتبه الإيطالي بوكاشيو Baccaccio ترتبط الحكايات بوحدة الموضوع. وفي حكايات كانتربري Canterbury Tales للشاعر الإنجليزي تشوسر Chaucer يدعم توحيد الموضوع هذا (الذي يلتف حول فكرة الزواج) بفكرة وصف شخصية الراوي من خلال الحكاية ذاتها، ومن خلال مجموعة الشخصيات التي تضطرب فيما بينها نفسياً واجتماعياً. وحكاية الحكايات لها صيغة رومانتيكية أيضاً في كتاب أرفنج Irving «حكايات رحالة Tales of a Traveller»، وفي كتاب هوفمان Hoffmann «حكايات الأخوة سرابيون Tales of the Serapion Brothers» والرواية القوطية «ملموث الجوال Melmoth the Wanderer» تضم مجموعة غريبة وإن كانت مؤثرة من الحكايات المنفصلة، لا يوحد بينها إلا مناخ الرعب الشائع فيها.

وهناك أفنون آخر - لم يعد يستخدم الآن - وهو القصة القصيرة التي في ثنايا الرواية (مثلاً أقصوصة «الرجل فوق التل Man on the Hill's Tale» التي تجيء في ثنايا رواية توم جونز Tom Jones، وأقصوصة «اعترافات روح جميلة

«Confessions of a Beautiful Soul» التي تدخل في قصة «ولهلم ميستر Wilhelm Meister». وعلى مستوى معين يمكن أن يفهم هذا على أنه محاولة لتضخيم حجم العمل الفني، وعلى مستوى آخر على أنه بحث عن التنوع. وقد خدم هذان الغرضان جيداً في القصة الفيكتورية ذات الأجزاء الثلاثة، والتي حرصت دائماً على أنه يتواكب فيها مسلسلان أو ثلاثة من التركيبات الحكائية في حركة تبادلية، ثم تلتقي في النهاية، وهو مزج من التركيبات سبق أن مارسه الأليزابيثيون في براعة. وإذا عولج الأمر بمهارة وفن، فإن أحد التركيبات الحكائية يتوازى مع الآخر (كما هو الحال في مسرحية الملك لير King Lear) أو يؤدي وظيفة الترويح الهزلي أو المحاكاة التهكمية، ومن ثم فهو يؤكد التركيب الآخر.

أن رواية القصة بضمير المتكلم (ما يسمى بالإلمانية Ich - Erzahlung) هو منهج ينبغي أن يوزن بدقة في مقابل المناهج الأخرى، فالراوي هنا ينبغي طبعاً ألا يختلط بالمؤلف. ويتباين الهدف وتأثير الحكاية بضمير المتكلم من حالة إلى أخرى. أحياناً يقصد من المنهج جعل الراوي أقل بروزاً وتحققاً من الشخوص الأخرى (كما هو الحال في قصة دافيد كوبرفيلد David Copperfeld ومن جهة أخرى نجد أن شخصيتي مول فلاندرز Moll Flanders وهاك فن Huck Finn، وهما يلعبان دور الراوي، لهما أهمية مركزية بالنسبة للقصة. وفي قصة «بيت أشر The House of Usher» للكاتب الأمريكي بو Poe، نجد أن إسناد الرواية لضمير المتكلم تمكن القارىء من أن يوحد موقفه مع صديق أشر Usher المحايد، وأن ينسحب معه في النهاية المأساوية، ولكن في قصص، «لايجيا Ligeia» و«برنيس Berenice» و«القلب الواشي بنفسه» The Tell - Tale Heart تحكي الشخصية المركزية العصابية سيرتها: فهنا الراوية، الذي لا يمكن أن نوحد أنفسنا معه ـ يقدم اعترافاً ويشخص نفسه بما يقرره عنها، وبالطريقة التي يفشي بها أسراره.

ومن الأمور الشيقة الكيفية التي يبرر بها حدوث القصة. بعض القصص يقدم لها باستفاضة (مثل قلعة أترانتو The Castle of Otranto ولف القلاووط

The Turning of The Screw والخطاب القرمزي The Scarlet Letter). والقصة ذاتها يباعد بينها وبين الكاتب بعدة درجات فتمثل على أنها مروية من الشخص (أ) إلى الشخص (ب)، أو على أنها مخطوطة ائتمن الشخص (ب) الشخص (أ) عليها، وربما كتب الشخص (ب) فيها مأساة حياة الشخص (س)، ورواية بو poe المحكية في ضمير المتكلم أحياناً تكون ظاهرياً مونولوج دراميا (مثل امونتيلادو Amontillado). وأحياناً تكون الإعتراف المكتوب لروح معذبة تحاول أن تخفف عن نفسها (مثل قصته «القلب الواشي بنفسه The Tell - Tale Heart). وغالباً لا يتضح الفرض: في قصة «لايجيا Leigia» هل لنا أن نفترض أن الراوي يتحدث إلى نفسه، يراجع حكايته ليستحضر إحساسه بالخوف؟ والمشكلة المحورية في منهج الرواية يتعلق بعلاقة الكاتب بعمله. بالنسبة للمسرحية يعتبر الكاتب غائباً، لقد اختفى وراءها. ولكن الشاعر الملحمي يحكي القصة كقاص محترف، مضمناً تعليقاته في ثنايا القصيدة، ومقدماً للحكاية (وهي تختلف عن الحوار) في أسلوبه الخاص.

كذلك يمكن لكاتب الرواية أن يحكي حكايته دون أن يزعم أنه شاهد أو اشترك فيما يحكى عنه. إنه يستطيع أن يكتب بضمير الغائب (ويتخذ موقف الكاتب العليم بكل شيء). وهذا بلا شك هو الأسلوب التقليدي والطبيعي في الحكاية. الكاتب موجود على جانب عمله، مثل المحاضر الذي يأتي شرحه مصاحباً للشرائح المصورة أو للفيلم الوثائقي المعروض.

هناك طريقتان للإنحراف عن الأسلوب المختلط للحكاية الملحمية. الأولى التي يمكن أن تسمى الرومانتيكية الساخرة وهي تضخم عن قصد من دور الراوي، وتركن إلى كسر أي إيهام محتمل بأن ما يحدث في الرواية هو من «الحياة» وليس من «الفن»، وتؤكد الصفة الأدبية المكتوبة للكتاب. ومؤسس هذا الإتجاه هو سترن Sterne في قصته ترسترام شاندي Tristram Shandy، وتبعه في ذلك جان بول رختر Jean Paul Richter وتيك Tieck في ألمانيا، وفلتمان Veltman وجوجول Gogol في روسيا. ويمكن أن توصف

«تريسترام Tristram بأنها رواية عن كتابة الرواية، كما يمكن أن يطلق نفس الشيء عن رواية جيد Gide المسماة Les Faux - Monnayeurs ورواية هكسلي Huxley المشتقة منها «نقطة في مقابل نقطة Point Counter Point. وتنتمي إلى هذا النوع من السخرية الأدبية دون شك معالجة ثاكري Thackeray لروايته «معرض الخيلاء Vanity Fair» التي تعرضت كثيراً للنقد، حيث يذكر دائماً بأن شخوصه ما هي إلا دمى من صناعته هو - هنا الأدب يذكر نفسه بأنه إن هو إلا أدب.

والهدف المقابل للرواية هو المنهج «الموضوعي» أو «الدرامي» الذي نافح عنه ومثل له أوتو لوديج Otto Ludwig في ألمانيا وفلوبير Flaubert وموباسان Maupassant في فرنسا، وهنري جيمس Henry James في انجلترا. المدافعون عن هذا المنهج من النقاد والفنانين، اتجهوا إلى اعتباره المنهج الفني الأوحد (وهو مبدأ وقد لا يقبل). وقد قدم برسي لابوك Percy Lubbock عرضاً لهذا المنهج جديراً بالإعجاب في كتابه «صناعة الرواية The Craft of Fiction، وهي دراسة مبنية على أعمال وأفكار هنري جيمس.

وكلمة «موضوعي» أفضل في الإستخدام هنا من كلمة «درامي» إذ أن «درامي» قد تعني «الحوار» أو «العمل - السلوك» (في مقابل العالم الداخلي من فكر وشعور). غير أنه من الواضح أن الدراما والمسرح هي التي دفعت إلى هذه الحركات الأدبية. وقد كون أوتو لوفيج نظرياته على أساس من ممارسات ديكنز Dickens، الذي كانت أفانينه في التمثيل الإيمائي والتشخيص بترداد العبارات اللازمة المعبرة عن الشخصية مستمدة من كوميديا وميلودراما القرن الثامن عشر. فبدلاً من اتخاذ موقف الراوي كان ديكنز يعتمد على تقديم الأحداث بالحوار والتمثيل الإيمائي وبدلاً من أن يحكي لنا عن. . . كان ديكنز يعرض لنا. . . .، وجاءت الأنواع المتأخرة من الرواية لتأخذ عن أنواع أخرى دقيقة من المسرح، كما أخذ جيمس James كاتب القصة عن مسرح ابسن Ibsen.

ولا ينبغي أن يؤخذ المنهج الموضوعي على أنه اقتصر على الحوار

وعرض السلوك (هنري جيمس «السن الحرجة The Awkward Age هنجواي» Hemingway القتلة The Killers). مثل هذا التحديد سيضع الرواية في منافسة مباشرة وغير متكافئة مع المسرح. مع أن موطن القوة في الرواية يكمن في عرضها للحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يعالجها إلا على استحياء. وأساسيات المنهج الموضوعي هي الغيبة الإرادية من القصة «للكاتب العليم بكل شيء»، ويحل محله زاوية محكومة للرؤية، ويرى جيمس James ولابوك Lubbock القصة على أنها تعطينا دورياً «صورة» و«دراما». وهما يعنيان بذلك شعور شخصية بما يجري حولها (في الداخل والخارج) وهو ما يتميز عن «المنظر» الذي يقع جزئياً في حوار ويقدم في بعض التفصيل حدثاً هاماً أو مواجهة. و«الصورة» تتساوى في الموضوعية مع «الدراما»، إلا أنها هي الطرح الموضوعي لذاتية محددة ـ وهي ذاتية أحد الشخوص (مدام بوفاري Madame Bovary أو سترشر Strether)، بينما الدراما هي الطرح الموضوعي للكلام والسلوك. وتسمح هذه النظرية بالتحول في «زاوية الرؤية» (مثلاً من زاوية رؤية الأمير إلى زاوية رؤية الأميرة في قصة جيمس الوعاء الذهبي The Golden Bowl) على أن يتم ذلك بشمل نظامي. كما إنها تسمح بأن يستخدم الكاتب لأحد الشخوص داخل القصة ـ ممثلاً له ـ ليحكي الحكاية لبعض الأصدقاء (مثل شخصية مارلو Marlow في قصة كونراد Conrad المسماة «الشباب Youth») أو ليكون الوعي الذي من خلاله يُرى كل شيء (مثل شخصية سترازر Strether في رواية جيمس «السفراء The Ambassadors»): ويكون التأكيد على انسجام تلك الموضوعية مع نفسها في القصة. وإذا كان للكاتب أن يتواجد «دون ذوبان» فيجب أن يكون هذا بأن يقلل من حجم نفسه أو من يمثله بحيث يتساوى في الحجم والوضع مع الشخصيات الأخرى.

ويتكامل مع المنهج الموضوعي طريقة العرض في حدود الزمن. معايشة القارىء لمسار القصة مع الشخصيات. إذ يجب أن تدعم «الصورة» و«الدراما» إلى حد ما «بالمجمل» (الأيام الخمس التي تنصرم بين الفصلين

الأول والثاني من المسرح)، على أن يكون ذلك في أدنى حد. وكانت القصة في العصر الفيكتوري تنتهي عادة بفصل أخير يلخص السير اللاحقة لأحداث القصة، الزيجات والوفيات للشخوص الرئيسية، وقد أنهى جيمس James وهاولز Howells ومعاصروهم هذا التقليد، الذي اعتبروه خطأ فنياً فاحشاً. وطبقاً للنظرية الموضوعية، فلا ينبغي للكاتب أن يتنبأ بمستقبل الأحداث، وعليه أن يبسط قرطاسه فيدعنا نرى سطراً واحداً فحسب في المرة الواحدة. ويفرق رامون فرنانديز Ramon Fernandez بين النادرة Recit والقصة Roman أو الرواية Novel التي تمثل الأحداث حال وقوعها في الزمن وفق النظام الذي تحدث به في الحياة.

ومن الأفانين المميزة للرواية التي تكتب على المنهج الموضوعي، ما يسميه الألمان «الخبرة المعاشة Erlebte Rede» والفرنسيون «الأسلوب غير المباشر الحر Le Style indirect libre» (حسب قول ثبوديه Thibaudet) و«المونولوج الداخلي Le monologue interieure». (حسب قول دوجاردن Dujardin) وفي الإنجليزية يعد تعبير «تيار الوعي Stream of conscionsness الذي يعود إلى وليام جيمس William James المعادل الشامل الفضفاض لهذه المعاني. ويعرف دوجاردن Dujardin المونولوج الداخلي «بأنه وسيلة» لتقديم القارىء مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصيات، دون أي تدخل بالشرح أو التعليق من جانب الكاتب...» وكذلك «هو التعبير عن أشد الأفكار خصوصية تلك التي تقع قريبة من اللاشعور... ويقول لابوك Lubbock أن هنري جيمس Henry James في روايته «السفراء The Ambassadors» لا يحكي حكاية ذهن سترزر Strether بل إنه يدع الذهن يحكيها بذاته، إنه «يمسرحها» ولم تكد تبدأ دراسة هذه الوسائل الفنية، وظلالها في كل الآداب الحديثة؛ والمناجاة المنفردة في مسرحيات شكسبير هي إحدى السابقات من هذه الوسائل. وكذلك استخدام سترن Sterne لفكر لوك Locke حول تداعي المعاني، هو أيضاً سابقة أخرى في هذا المجال. وسابقة ثالثة «التحليل الداخلي» أي تلخيص الكاتب لمشاعر الشخصية وأفكارها.

لقد مثلنا أساساً لهذه الملاحظات حول ما سميناه بـالمستوى الثـالث الخاص «بعالـم» القصة (التركيب الحكائي، والشخوص، والخلفية المكانية) بـأمثلة من الروايـة، ولكن ينبغي أن يفهم أنها تنـطبق أيضاً على الـدرامـا باعتبارها عملاً أدبياً. أما المستوى الرابـع والأخير والـذي يخص «الصفات الميتافيزيقية» فقد أخذناه على أنه يرتبط بشكل وثيق «بالعالـم» باعتباره مناظراً «للموقف من الحياة» أو «النغمة» المتضمنة في العالم ـ بيد أننا سنعود إلى هذه الصفات لفحصها بعمق في معالجتنا «للتقويم».

الفصل السابع عشر
الأجناس الأدبية

هل الأدب مجموعة من القصائد، والمسرحيات، والروايات المنفردة، التي تشترك في مسمى واحد؟، لقد جاءت مثل هذه الإجابات الإسمية في عصرنا هذا وخاصة من كروتشي Croce. ولكن تفسيره، الذي يمكن فهمه على أنه رد فعل ضد تطرف السيطرة الكلاسيكية، لم يلقَ قبولاً لأنه لم يعط حقائق الحياة الأدبية وتاريخ الأدب حق قدرهما.

فالنوع الأدبي ليس مجرد إسم، إذ أن التقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكل صفاته. الأنواع الأدبية «يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة وكذلك يلزمها الكاتب بدوره». وميلتون Milton، الذي كان متحرراً في السياسة وفي الدين، كان محافظاً في الشعر، تسيطر عليه كما أوضح و. ب كير W. P. Ker، «الفكرة المجردة عن الملحمة»، فقد كان يعلم «ماهية القواعد التي تضبط الملحمة الشعرية الحقة، وتلك التي تضبط القصيدة الدرامية، وكذلك الغنائية»، ولكنه كان يدرك أيضاً كيف يلائم ويمط، ويغير في الأشكال الكلاسيكية - كيف يضفي الصفة المسيحية والملتونية على الأنيادة Aeneid، وفي «شمشون معذباً Samson Agonistes» عرف كيف يقص حكاية شخصية من خلال قصة شعبية عبرية تعالج كأنها مأساة إغريقية.

والنوع الأدبي «مؤسسة»، كما إن كلاً من الكنيسة، والجامعة، والدولة مؤسسة. أنه يوجد - لا كما يوجد الحيوان، أو البناء، أو دار العبادة، أو المكتبة أو مبنى الحكم - ولكن كما توجد المؤسسة. إن المرء يستطيع أن

يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة، أو أن يمضي بقدر الإمكان دون أن يشارك في السياسة أو في الشعائر. ويمكن للمرء أيضاً أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك.

ونظرية الأنواع مبدأ للتنظيم: إنها تصنف الأدب وتاريخ الأدب لا على أساس الزمان والمكان (العصر أو اللغة القومية) ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء. وأي دراسة نقدية وتقويمية - مميزة عن الدراسة التاريخية - تنطوي بشكل أو آخر على الرجوع لهذه الأبنية. فالحكم على قصيدة مثلاً يتطلب من المرء الرجوع إلى خبرته الكاملة، وفهمه للشعر من حيث الوصف والتقعيد. (وإن كان من الطبيعي أن مفهوم المرء للشعر يتغير بدوره نتيجة خبرة المرء بقصائد أخرى وحكمه عليها).

هل تنطوي نظرية الأنواع الأدبية على افتراض أن كل عمل أدبي ينتمي إلى نوع؟ على حد معرفتنا لم يثر هذا السؤال من قبل. وإذا كان لنا أن نجيب بالمقارنة بعالم الطبيعة لجاءت الإجابة حتماً بالإيجاب: حتى الحوت والخفاش يمكن تصنيفهما، كما نسمع بمخلوقات تقف بين بين في المنطقة الحياد بين مملكة أحياء وأخرى. ولنحاول عدة صياغات للسؤال كي نزيد من وضوحه. هل يرتبط كل عمل أدبي بروابط أدبية وثيقة بالأعمال الأخرى بحيث أن دراسته تدعم بدراسة تلك الأعمال؟ كذلك إلى أي مدى يكون «القصد» متضمناً في فكرة النوع الأدبي؟ القصد كما حدده الرائد؟ أو القصد كما حدده الآخرون التابعون؟.

هل تظل الأنواع ثابتة؟ ربما لا. إذ بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة تتغير تصنيفاتنا. أدرس تأثير كل من روايتي ترسترام شاندي Tristram Shandy ويوليسس Ulysses على نظرية الرواية. وحين كتب ميلتون Milton «الفردوس المفقود Paradise Lost» ظن أنها على نفس وتيرة الإلياذة Iliad والأنيادة Aeneid. ولكن لا شك أننا سنفرق تماماً بين الملحمة البدائية، والملحمة الأدبية، سواء اعتبرنا أن الألياذة تنتمي إلى النوع الأول أم لا. وربما لم يكن

ميلتون ليوافق على اعتبار قصيدة سبنسر Spenser المسماة «الملكة الجنية Fairy Queene ملحمة، وإن كانت قد كتبت في عصر كانت فيه الملحمة والرومانس لم تفترقا بعد، وساد فيه الطابع المجازي للملحمة، ومع هذا فقد اعتبر سبنسر أنه يكتب نفس نوع القصيدة التي كان يكتبها هومير Homer.

الواقع أن أحد الأنشطة النقدية المتميزة يدور حول اكتشاف واستنباط تصنيفات جديدة، أي أنماط نوعية جديدة. إذ يضم ويليام أمبسون William Empson لنماذج من الأدب الرعوي - مسرحية شكسبير «كما تحبها As you like It» ومسرحية جون جاي John Gay أوبرا الشحاذ The Beggar's Opera وقصة لويس كارول Lewis Carroll المسماة «أليس في بلاد العجائب Alice in Wonderland». ويوضع كتاب «الأخوة كارامازوف The Brothers Karamaxov مع غيره من كتب ألغاز الجريمة (الكتب البوليسية).

وتعد كتب أرسطو وهوراس المصادر الكلاسيكية لنظرية الأنواع. ومن خلال ما كتباه ساد الاعتقاد بأن المأساة والملحمة هما النوعان المتميزان (بل والرئيسيان)، وإن كان أرسطو على الأقل مدركاً لوجود تمييزات أساسية أخرى بين المسرح والملحمة والقصيدة الغنائية. ومعظم النظريات الأدبية الحديثة تميل إلى إبطال الفارق بين النثر والشعر، ثم تقسم الأدب الخيالي إلى قصصي (الرواية - الأقصوصة - الملحمة)، ثم مسرحي (نثراً أو شعراً)، ثم شعري (مع التركيز على ما كان القدماء يسمونه الشعر الغنائي).

ويقترح فيتور Viëtor - وهو اقتراح جدير بالإعتبار - ألا تستخدم لفظة «الأنواع» بالنسبة لهذه التصنيفات الثلاثة، وكذلك بالنسبة للتصنيفات التاريخية مثل المأساة والملهاة، ونحن نوافق على استخدامها بالنسبة للتصنيف التاريخي الأخير. إذ أنه من الصعب إيجاد لفظة بالنسبة للتقسيمات الأولى، بل إنه في الواقع نادراً ما نحتاج إليها. وقد سبق أن ميز أفلاطون وأرسطو بين الأنواع الرئيسية الثلاثة على أساس «أسلوب المحاكاة» (أو التمثيل) فالشعر الغنائي يعبر عن شخصية الشاعر Persona، وفي الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئياً بشخصه كراوية، وأحياناً أخرى يدع شخوصه تتحدث

في حوار مباشر (أسلوب الحكاية المختلط)، وفي المسرحية يختفي الشاعر خلف مجموعة شخصياته.

وقد جرت محاولات لتوضيح الطبيعة الأساسية لكل من هذه الأنواع الثلاثة، وذلك بتوزيع الأبعاد الزمنية، وحتى الصرف اللغوي بينها. وفي خطابه إلى دافنانت Davenant حاول هوبز Hobbes شيئاً من هذا، إذ بعد أن قسم العالم إلى بلاط، وحضر، وريف، وجد لهذا مرادفاً من ثلاثة أنواع أساسية من الشعر البطولي (الملحمة والمأساة)، والساخر (التهكمي والملهاة)، والرعوي. أما أ. س. دلاس E. S. Dallas وهو ناقد انجليزي موهوب درس الفكر النقدي للأخوة شلجل Schlegels ولكولريدج Coleridge، فقد وجد ثلاثة أنواع رئيسية من الشعر «المسرحي، والقصصي، والغنائي». ثم يخرج من هذا إلى سلسلة من المخططات أقرب إلى الفكر الإلماني منها إلى الإنجليزي. هو يقدم هذه المعادلات: الدراما = ضمير المخاطب، زمن الحال (المضارع)، الملحمة = ضمير الغائب، الزمن الماضي، الشعر الغنائي = ضمير المتكلم الفرد، المستقبل. ويرى جون إرسكين John Erskine ـ الذي نشر عام ١٩١٢ تفسيراً للصنوف الأدبية الأساسية «للمزاج» الشعري ـ أن القصيدة الغنائية تعبر عن الزمن المضارع، ولكنه عندما اعتبر أن المأساة توضح حكمّ يوم الحساب على ماضي الإنسان، (شخصية الإنسان تنتهي به إلى قدره)، وأن الملحمة تعبر عن مصير الأمة أو الجنس البشري، يكون بذلك قد توصل ـ إذا بسطنا الأمر ـ إلى الربط القسري بين المسرحية والزمن الماضي، وبين الملحمة والزمن المستقبل.

وهناك فارق كبير في الروح والمنهج بين تفسير أرسكين المبني على أسس أخلاقية نفسية، وبين محاولة الشكليين الروس مثل رومان جاكبسون Roman Jakobson الذين يهدفون إلى إيجاد توازٍ بين التركيبات النحوية الثابتة للغة، وبين الأنواع الأدبية. ويعلن جاكبسون أن القصيدة الغنائية هي ضمير المتكلم المفرد في زمن المضارع، بينما الملحمة هي ضمير الغائب في الزمن الماضي (و«الأنا» التي تدل على راوي الملحمة ينظر لها من زاوية

جانبية على أنها ضمير الغائب «أنا موضوعية» Dieses objektivierte Ich).

هذه الإستكشافات للأنواع الأدبية الأولية، التي تربط بينها وبين التصريف اللغوي في طرف، وبين الموقف الفلسفي من العالم في طرف آخر، رغم أنها قد تكون «ذات دلالة Suggestive» إلا أنها لا تبشر بنتائج موضوعية. بل إنه من المشكوك فيه أن يكون لهذه الأنواع الثلاثة ذلك الوضع المحدد، حتى كأجزاء مكونة يمكن الربط بينها بأشكال مختلفة.

ومن المؤكد أن هناك موقفاً ينبع من أن المسرحية في عصرنا الحاضر تقوم على أساس يختلف عن الملحمة («الحكاية»، والقصة) والشعر الغنائي. بالنسبة لأرسطو والإغريق، كانت الملحمة تقدم في عرض عام أو على الأقل شفاهي: وكان شعر هومر ينشد بواسطة مرتل للملاحم مثل أيون Ion. وكان شعر الرثاء وشعر الهجاء يصاحبان بالعزف على الفلوت، أما شعر التراتيل فكان يصاحب بالقيثارة. أما اليوم فإن القصائد والروايات يطالعها المرء بنفسه في أغلب الأحيان. أما المسرحية فما زالت ـ كما كانت على عهد الإغريق ـ فن مختلط، أدبي في أساسه، ولكن ينطوي أيضاً على «المشاهد»، ويستخدم مهارة الممثل، والمخرج، وصنعة مصمم الأزياء والكهربائي.

وعلى كل إذا تجنب المرء الصعوبة، ونزل بالأنواع الثلاثة إلى أساس أدبي مشترك، فكيف يكون التمييز بين المسرحية والحكاية؟ إن الأقصوصة الأمريكية الحديثة (مثلاً أقصوصة همنجواي Hemingway «القتلة The Killers) تتطلع إلى موضوعية المسرحية، إلى نقاء الحوار. ولكن الرواية التقليدية ـ مثل الملحمة ـ تضم حوار مختلطاً، أو عرضاً مباشراً مع السرد: بل أن سكالجر Scaliger وغيره ممن وضعوا تصنيفاً للأنواع، عدوا الملحمة أسماها، لأسباب منها أنها تضم الأنواع الأخرى. وإذا كانت الملحمة، والرواية أنواعاً مركبة، إذن كي نحصل على الأنواع الأساسية علينا أن نفتتها إلى أجزائها المكونة مثل «السرد المباشر» و«السرد عن طريق الحوار» (المسرحية غير الممثلة)، وستكون أنواعنا الأساسية إذن هي السرد، والحوار، والغناء، فإذا كانت هذه الأنواع الأدبية مبسطة، ومنقاة، ومتسقة، فهل تكون أكثر تبسيطاً

من «الوصف، والعرض، والسرد» على حد تعبير فيت فالنستين Veit Valentin.

وللنتقل الآن من هذه الأساسيات ـ الشعر والقصة والدراما ـ إلى ما يعتبر أجزاءها الأدنى: كتب توماس هانكنز ـ ناقد القرن الثامن عشر ـ عن المسرح الإنجليزي كما تصوره «أنواعه المختلفة، أي مسرحية السر، والأخلاق والمأساة والملهاة» وكان النثر القصصي في القرن الثامن عشر يصنف صنفين: الرواية والرومانس. هذه التقسيمات الدنيا إلى مجموعات من الدرجة الثانية هي ما في رأينا يمكن أن يشار إليه عادة على أنه «أجناس Genres».

وقد أخذ القرنان السابع عشر والثامن عشر موضوع «الأجناس» مأخذ الجد. وكانت «الأجناس» بالنسبة لنقاد هذين القرنين شيئاً موجوداً حياً. وكان الإعتقاد بأن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة ـ وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد ـ عقيدة أساسية عند النيوكلاسيكيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكن إذا فتشنا في النقد النيوكلاسيكي عن تعريف للجنس الأدبي، أو منهجاً للتمييز بين جنس وجنس، فسنجد قليلاً من الأطراد. بل قد لا نجد إدراكاً للحاجة إلى منطق يقوم عليه هذا التمييز. ففي نظرية بوالو Boileau مثلاً نجده يضم القصيدة الرعوية، والمرثية، والنشيد، وأبيات الحكمة، وشعر التهكم، والمأساة، والملهاة، والملحمة، ولكن بوالو لا يحدد أساس هذا التنميط (ربما لأنه يعتقد أن هذا التقسيم تاريخي، وليس على أساس عقلي). هل تتميز أجناسه طبقاً لموضوعاتها أو لبنائها، أو لشكل القصيدة، أو لحجمها، أو للنبرة العاطفية بها، أو لنظرتها الكونية، أو للجمهور الذي تتعامل معه؟ لا يستطيع المرء إجابة على هذا السؤال. ولكن يمكن القول أنه بالنسبة لكثير من النيوكلاسيكيين بدت فكرة الأجناس برمتها واضحة للعيان بحيث لم يكن هناك مشكلة عامة.

وفي كتابه (البلاغة والأدب الأنيق Rhetoric and Belles Letters) ١٧٨٣ يضم هيو بلير Hugh Blair سلسلة من الفصول عن الأجناس الأدبية الرئيسية

ولكنه لا يقدم لها بمناقشة للأجناس بعامة، أو لمبادىء التصنيف الأدبي. بل إن الأجناس التي يختارها لا تتصف بالمنطقية المنهجية أو غيرها. معظمها يعود للإغريق، وليس كلها. وهو يناقش في إسهاب «الشعر الوصفي» الذي يقول عنه «إن فيه تظهى أسمى جهود العبقرية»، ولكنه لا يعني به «نوعاً أو شكلاً محدداً من الإنشاء» ولو حتى بالمعنى الذي يمكن تطبيقه على قصيدة تعليمية مثل «في طبيعة الأشياء De Rerum Natura»، أو «مقال عن الإنسان Essay on Man» ويمضي بلير Blair من الشعر الوصفي إلى «شعر العبرانيين» الذي يعتبره «أنه يمثل شعر عصر وبلد تالد»، وكنموذج للشعر الشرقي (رغم أن بلير لم يقل بهذا أو يره في أي مكان من كتابه)، الذي يختلف تماماً عن التقليد اليوناني الروماني الفرنسي، السائد. ثم يتجه بلير بعد ذلك إلى مناقشة ما يصفه ـ وهو في ذلك محافظ تماماً ـ بأنه «أسمى نوعين من الكتابة الشعرية ـ الملحمة والمسرحية». وربما كان من الأدق لو أنه أبدل اللفظة الأخيرة بكلمة «المأساة».

والنظرية النيوكلاسيكية لا تشرح أو توضح أو تدافع عن فكرة الأنواع الأدبية أو الأساس في التمييز بينها ولكنها تهتم إلى حد ما بموضوعات مثل نقاء النوع، وهرمية النوع، واستمرار الأنواع وإضافة أنواع جديدة.

ولما كانت النيوكلاسيكية من الوجهة التاريخية مزيجاً من الأصولية والعقلانية، فقد كانت ذات تأثير كقوة محافظة، تتجه بقدر الإمكان نحو الإلتزام بالأنواع المتأصلة في القدم، والتواؤم معها، وخاصة الأنواع الشعرية. ولكن بوالو Boileau أجاز السوناتا Sonnet والمقطوعة الغزلية، كما أشاد جونسون Johnson بالشاعر دنهام Denham لأنه ابتدع في قصيدته «تل كوبر Cooper's Hill» «نظاماً شعرياً جديداً» «نوعاً من الإنشاء يمكن أن يسمى بالشعر المحلي»، وكذلك قوّم قصيدة تومسون Thomson المسماة «الفصول The Seasons» على أنها «قصيدة. . . من نوع جديد» وأن «طريقة تومسون في التفكير وفي التعبير عن أفكاره في هذه القصيدة مبتكرة».

ونقاء النوع ـ وهو تاريخياً مبدأ إقامة المدافعون عن المأساة الفرنسية

الكلاسيكية في مقابل المأساة الأليزابيثية التي سمحت بالمناظر الكوميدية (حفارو القبور في هاملت ـ والحارس المخمور في ماكبث) ـ يرجع إلى **هوراس** Horace في مذهبيته، وإلى أرسطو في إتجاهه نحو التجربة ونحو شكل صقيل من طلب اللذة. والمأساة ـ على حد قول أرسطو ـ «ينبغي ألا تخلف أي نوع عشوائي من اللذة، بل اللذة الجديرة بها. . .».

وهرمية الأنواع هي جزئياً حسبة قائمة على مبدأ اللذة: وفيما جاء في أقوال النقاد الكلاسيكيين، لم يكن ميزان اللذة كمياً لا من حيث العمق المحض، أو من حيث عدد القراء أو المستمعين المشاركين. وربما أمكن القول بأنه كان مزيجاً مختلف الجوانب، الإجتماعي والأخلاقي والجمالي والمتعي والتقليدي. ولم يغفل حجم العمل الأدبي: فلم يكن للأنواع الصغرى مثل السوناتا أو حتى النشيد أن تقف على نفس القدم مع الملحمة أو المأساة. وكانت تدرج قصائد ميلتون القصيرة تحت الأنواع الصغرى، وهي تضم ما كتب من سوناتا، وأغاني الغزل، والمسرحية التنكرية، أما قصائده الكبرى فكانت تضم مأساة «منتظمة» وملحمتين. وإذا طبقنا الاختيار الكلي على النوعين المتنافسين الرئيسين، فستفوز الملحمة. ومع هذا فبالنسبة لهذه النقطة تردد أرسطو، وبعد مناقشة للمعايير المتعارضة، أعطى الأولوية للمأساة، بينما فضل نقاد عصر النهضة الملحمة، وكانوا في ذلك أكثر منطقية.

ورغم تذبذب الآراء بعد ذلك حول التمييز بين هذين النوعين الأدبيين، فقد قنع النقاد النيوكلاسيكيون أمثال هوبز **Hobbes**، ودرايدن Dryden، وبلير **Blair** بإعطاء الأولوية للنوعين مناصفة بينهما.

ونأتي الآن لنمط آخر من التصنيف، ذلك الذي يتحدد وفق شكل المقطع الشعري Stanza، والعروض. كيف سنصنف السونيت Sonnet والروندو Rondeau، والبالاد، هل هي أنواع أدبية، أو شيء آخر أقل؟، هناك من الكتاب الفرنسيين والإلمان المحدثين من يميل إلى اعتبارهم «أشكالاً ثابتة» وأن يفرق بينهم كمجموعة وبين الأنواع الأدبية. وفيتور Viëtor يستثني السونيت Sonnet على الأقل من ذلك، ولكننا نميل إلى توسيع الدائرة. ونحن

هنا ننتقل من مسألة المصطلح إلى تحديد الأسس: هل هناك نوع أدبي يطلق عليه «الشعر ثماني المقطع Octosyllabic verse» أو «ثنائي القدم depodic»؟ نحن نميل إلى الإجابة بالإثبات، ونعني أنه بالمقارنة بنوع القصيد الإنجليزي السائد «أيامبي الخماسي القدم» فإن قصيدة القرن الثامن عشر ثُمانية المقطع، وقصيدة مطلع القرن الشعرين ثُنائية القدم يعدان نوعاً من الشعر قائماً بذاته من حيث النغم والجو النفسي العام. والمقصود أننا هنا لا نعرض لتصنيف من حيث العروض فقط، ولكن لشيء أشمل من ذلك يتضمن الشكل الداخلي والخارجي معاً.

ونحن نعتقد أنه ينبغي أن يؤخذ النوع على أنه تجميع للأعمال الأدبية مبني ـ نظرياً ـ على أساس من الشكل الخارجي (العروض والبناء). وكذلك على التشكيل الداخلي (الإتجاه والنغمة السائدة والهدف ـ أو بتعبير أشمل، الموضوع والجمهور) وقد يكون الأساس الظاهري واحداً أو الآخر (مثلاً «الرعوي» أو «الساخر» من أسس التكوين الداخلي، وثنائي القدم، أو النشيد البنداري من أسس الشكل الخارجي) ولكن ستبقى المشكلة النقدية في بحث البعد «الآخر»، لاستكمال التخطيط البياني.

وأحياناً يحدث انتقال مفيد: فقد بدأت «المرثاة elegy» في الأدب الإنجليزي، وكذلك في الشعر الإغريقي والروماني، بالدوبيت الرثائي أو المزدوج، ولكن شعراء الرثاء القدامى لم يقتصروا على ندب الموتى وكذلك لم يفعل هاموند Hammond وشنستون Shenstone أسلاف جراي Gray ولكن «مرثاة» جراي التي كتبت في رباعيات ملحمية heroic quatrains وليس في الدوبيت Couplets تضع حداً فاصلاً لأي امتداد في الأدب الإتجليزي للمرثاة كقصيدة شخصية رقيقة في الدوبيت ذي الأبيات القائمة بذاتها.

وقد يميل المرء إلى التوقف عن متابعة تاريخ الأنواع الأدبية بعد القرن التاسع عشر، على أساس أن تكرار الأنساق التركيبية قد انقطع، وكذلك توقعات الشكل، وهذا التردد يظهر في كتابات الفرنسيين والألمان عن الأنواع الأدبية، كما يظهر أيضاً الرأي القائل بأن الفترة ما بين ١٨٤٠ ـ ١٩٤٠ هي

حقبة غير أدبية لا يقاس عليها، وأننا سنعود في المستقبل إلى أدب مبني على فكرة الأنواع الأدبية.

ومع هذا فقد يبدو ومن الأفضل القول بأن مفهوم الأنواع الأدبية قد تحول في القرن التاسع عشر، بدلاً من القول بأنه اختفى، فمع اتساع رقعة الجمهور القارىء في القرن التاسع عشر، زاد عدد الأنواع الأدبية، ومع الإنتشار السريع الذي نتج عن رخص الطباعة، وكانت هذه الأنواع قصيرة الأمد، أو عانت من التحول السريع. «فالنوع الأدبي» في القرن التاسع عشر وفي عصرنا هذا يعاني من نفس الصعوبة التي تعاني منها «الفترة الأدبية»، فنحن نشعر بالتغيرات المتتابعة في الذوق الأدبي - هناك جيل أدبي جديد كل عشر سنين وليس كل خمسين: عصر الشعر الحر، وعصر إليوت، ثم عصر أودن Auden. فإذا بعدت المسافة فقد يمكن أن يتضح لهذه الفترات المخصصة اتجاه مشترك وشخصية توحد بينهم (كما نعتبر الآن أن بايرون Byron ووردزورث Wordsworth وشللي Shelley هم الرومانسيون الإنجليز).

ما هيّ أمثلة القرن التاسع عشر للأنواع الأدبية؟ الرواية التاريخية كانت دائماً تذكر في كتابات فان تيجم Van Tieghem وغيره من النقاد. وماذا عن «الرواية السياسية» (التي كتب عنها م. أ. سبير M. E. Speare دراسة منفردة)؟ وإذا كان ثم رواية سياسية، فهل يكون هناك مجال أيضاً للرواية الكنسية (التي يمكن أن تضم رواية «روبرت إلزمير Robert Elsemere» ورواية درج المذبح The Altar Steps لمؤلفها كومبتن ماكنزي Compton Mackenzie، وكذلك روايات برج بارشستر Barchester Towers وكنيسة سالم Salem Chapel)؟ لا - إننا بالنظر إلى الرواية «السياسية» والرواية «الكنسية» نكون قد خرجنا إلى تصنيف قائم على موضوع الرواية، وهو تصنيف سوسيولوجي محض. وإذا سرنا على هذا الدرب فلن نصل إلى نهاية - رواية حركة أكسفورد، الرواية التي تصف المدرسين في القرن التاسع عشر، البحارة في رواية القرن التاسع عشر، رواية البحر. كيف إذن تختلف «القصة التاريخية»

عن هذا؟ ليس السبب أن الموضوع أقل تحديداً؟ إذ هو يتناول الماضي كله، ولكن السبب يعود إلى الروابط التي تربط بين الرواية التاريخية وبين الحركة الرومانتيكية وفكرة القومية ـ وللشعور الذي تولد نحو الماضي والموقف الفكري منه والذي جاء متضمناً في الرواية التاريخية. والرواية القوطية مثل أفضل، إذ أنها بدأت في القرن الثامن عشر برواية قلعة «أترانتو» لهوراس والبول The Gastle of Otranto ثم استمرت حتى العصر الحاضر. إنها نوع أدبي بكل الأسس التي يمكن أن يرجع إليها في تحديد نوع النثر الروائي: فهي لا تتضمن الموضوع المحدد المستمر فحسب، بل تتضمن أيضاً المجموعة المألوفة من الحيل الأدبية (التي تدخل في الوصف والحكاية مثل القلاع المتهاوية، والمفزعات الكاثوليكية، والصور الغامضة والممرات السرية التي يوصل إليها بالأبواب المنزلجة، وحوادث الإختطاف، والإعتقال، والمطاردة في الغابات الموحشة) وهناك بالإضافة الغرض الفني، النية في استثارة القارىء إلى استمراء الرعب، «الشفقة، والخوف» كما قد يتمتم بعض المهتمين بالفن القوطي).

ومفهومنا للنوع الأدبي يجب أن يميل بشكل عام نحو الجانب الشكلي، بمعنى أن نعتبر الشعر الهوديبراستي Haudibrastic ثماني المقطع أو السونيت Sonnet نوعاً، وليس القصة السياسية أو القصة التي تتناول عمال المصانع: إذ أننا نفكر في أنواع «أدبية» وليس في تصنيفات من حيث الموضوع يمكن تطبيقها على ما هو ليس بأدب. وكتاب أرسطو «فن الشعر» الذي يحدد الأنواع الشعرية الأساسية بالملحمي، والمسرحي، وشعر التراتيل، يفرق بينها من حيث وسيلة التعبير، ومدى ملاءمة كل وسيلة للهدف الجمالي الذي يستهدفه النوع: فالمسرحية تستخدم النّظم الأيامبي iambic لأنه أقرب إلى الحوار، بينما تتطلب الملحمة النظم الداكتلي dactylic سداسي القدم الذي هو بعيد الصلة بلغة الحوار. يقول أرسطو في كتابه «إذا حاول إنسان أن ينشىء قصيدة في أي وزن آخر، أو في عدة أوزان، فستكون غير ملائمة إذ أن الوزن البطولي heroic هو أكثر الأوزان رصانة وثقلاً، ومن

ثم فهو أيسرها في استيعاب الألفاظ المقتبسة والمجازات والمحسنات من كل نوع. والمستوى الثاني «للشكل» فوق «الوزن» و«المقطع الشعري» Stanza هو «البناء» (أي نوع خاص من تنظيم الحبكة). وقد توفر هذا إلى حد ما على الأقل في الشعر التقليدي أي في شعر المحاكاة عند الإغريق، وفي الملحمة وفي المأساة (البدءمن ذروة الأحداث، الإنقلاب peripety في المأساة، الوحدات الثلاث). ولا تتعلق كل «الأفانين الكلاسيكية» بجانب البناء على كل حال، فمثلاً عنصر المعركة، والنزول إلى العالم السفلي هي أمور ترتبط بالمُوضوع. وليس من السهل تحديد هذا المستوى في أدب ما بعد القرن الثامن عشر إلا في «المسرحية المسبوكة The well - made play» أو في القصة البوليسية (جريمة القتل الغامضة) حيث تكون الحكاية المحبوكة من هذا الطراز من البناء. وحتى مع التقليد التشيكوفي في القصة القصيرة فإنه يوجد مثل هذا التنظيم أو البناء، وإن اختلف عنه في **أقاصيص إدجار بو** Edgar Poe أو أ. هنري O. Henry (وربما اخترنا أن نسميه «تنظيماً أقل حبكة»).

على كل مهتم بدراسة نظرية الأنواع الأدبية أن يأخذ الحيطة من الخلط بين الفروق المميزة لنظرية «الكلاسيكية»، والنظرية الحديثة. فالنظرية الكلاسيكية تنظيمية وإرشادية، وإن كانت «القواعد» التي تقوم عليها لا تنطوي على الوصاية السخيفة التي ما زالت تسند إليها. النظرية «الكلاسيكية» ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضاً على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالإمتزاج. وهذا هو المبدأ الشهير المعروف «بنقاء الجنس» أو «Genre Tranché».

كان هناك مبدأ جمالي حقيقي متضمن (وليس مجرد مجموعة من التمييزات الطبقية)، رغم أنه لم يستنبط قط بشكل متسق: الإتجاه نحو الإلتزام بوحدة النغمة، الإلتزام بنقاء الأسلوب وبساطته، والتركيز على عاطفة واحدة: (الرعب، أو الإبتسام)، وعلى موضوع منفرد. كذلك كان هناك اتجاه نحو التخصص والتعددية: كل نوع من الفن له إمكانياته، واللذة التي يثيرها:

علام إذن يحاول الشعر أن يكون «تصويريا» أو «موسيقياً»، ولم تحاول الموسيقى أن تحكي حكاية تصف منظراً؟ وإذا طبقنا مبدأ «النقاء الفني» بهذا المعنى، فسنصل إلى النتيجة أن السيمفونية «أنقى» من الأوبرا أو الأوراتوريو Oratorio (المقطوعة الموسيقية الدينية) (التي هي كورالية وأركسترالية معاً)، وأن المعزوفة الرباعية الوترية تظل أكثر نقاء (لأنها تستخدم واحداً فقط من جوقات الأوركسترا وتخلف وراءها آلات النفخ، والآلات النحاسية، وآلات النقر).

وكان للنظرية الكلاسيكية أيضاً تمييزها الإجتماعي للأجناس الأدبية. فالملحمة والمأساة تتناولان الموضوعات المتعلقة بالملوك والنبلاء، وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلق بالطبقة الوسطى (أهل المدينة والبورجوازية) والأدب الساخر والهزلي للعامة. كذلك التمييز الواضح في الشخوص المسرحية بالنسبة لكل نوع، له ما يلازمه في مبدأ «اللياقة decorum» (التقاليد الطبقية) وفي التفرقة بين الأساليب وفنون القول بحيث يكون منها الرفيع، والمتوسط، والأدنى. وكان للنظرية الكلاسيكية أيضاً ترتيبها الهرمي للأجناس، الذي كان من عناصره طبقة الشخوص، وكذلك الأسلوب، وأيضاً الطول والحجم (والقدرة على مجابهة القوة) وجدية اللهجة (البيان).

وقد يميل المهتم المعاصر بعلم الأجناس الأدبية «Genology» (وهي تسمية أطلقها على هذا المبحث ڤان تيجيم Van Tighem) إلى الدفاع عن المبدأ النيوكلاسيكي. وأن يشعر أنه يمكن تقديم دفاع أقوى مما قدمه منظِّروهم (على أساس من النظرية الجمالية). قدمنا نحن هذا الدفاع جزئياً حين أوضحنا مبدأ النقاء الجمالي. ولكن علينا ألا نحصر شقة «علم الأجناس الأدبية» في دراسة تقليد أو مبدأ واحد. فقد كانت «الكلاسيكية» لا تحتمل، بل لا تحس بوجود الأنظمة الجمالية الأخرى أو الأنواع والأشكال الأخرى. فبدلاً من أن تعترف بالطراز القوطي من الكنائس كشكل معماري فني، أكثر تعقيداً من المعبد الإغريقي، لم تر فيه إلا انعدام الشكل. كذلك الأمر بالنسبة للأجناس الأدبية. إذ لكل «ثقافة» أجناسها الأدبية: الصينية والعربية

والإيرلندية، وهناك أنواع بدائية شفاهية وقد زخر الأدب الوسيط بالأنواع. وليس علينا أن ندافع عن الطبيعة «الأمثل» للأنواع الإغريقية ـ الرومانية. كما إننا لسنا ملزمين بالدفاع عن مبدأ نقاء الجنس، في شكله الإغريقي الروماني، ذلك المبدأ الذي يرتكز على نوع واحد من الأسس الجمالية.

من الواضح أن نظرية الأجناس الحديثة نظرية وصفية، أنها لا تضع حداً لعدد الأنواع الممكنة، كما إنها لا تضع القواعد للكتّاب. وهي تفترض أن الأنواع التقليدية يمكن أن تمزج وأن تكون نوعاً جديداً مثل التراجيكوميديا (المأسملهاة Tragicomedy) وهي ترى أن الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو «الثراء»، وأيضاً على أساس من «النقاء» (الجنس عن طريق التراكم وكذلك عن طريق الاختصار). وبدلاً من تأكيد الفروق بين نوع وآخر، تعني النظرية ـ بعد أن كان الرومانتيكيون يؤكدون تفرد كل «عبقرية أصيلة» وكل عمل فني ـ بإيجاد العامل المشترك في إطار كل نوع، والأفانين الأدبية المشتركة، والهدف الأدبي الموحد.

اللذة التي يستشعرها الإنسان في العمل الأدبي هي مزيج من الإحساس بالجدة والإحساس بالمعرفة السابقة، وفي الموسيقى، نجد أن شكلي السوناتا Sonata والفوج Fugue مثلان واضحان للأنساق التي يتعرف عليها، وفي القصة المبنية على لغز جريمة القتل هناك التدرج في إحكام الحبكة ـ التلاقي التدريجي (كما هو الحال في «أوديب ملكا») لخطوط الأدلة. والنمط المعتاد المتكرر مثير للملل، أما الشكل الجديد فسيكون عسيراً على الفهم، وربما مستعصياً على الفكر. ويمكن القول بأن الجنس الأدبي يمثل مجموعة من الأفانين الجمالية تكون في المتناول، ميسرة للكاتب ومفهومة للقارىء، والكاتب المجيد هو الذي يتمشى مع الجنس الأدبي كما هو قائم من جهة، ومن جهة أخرى يوسع من دائرته. ولم يكن الكتاب العظام بشكل عام مبتدعين لأجناس أدبية، إذ أن شكسبير وراسين Racine، وموليير Moliere وجونسون Jonson، وديكنز Dickens، ودستويفسكي Dostoevsky، قد دخلوا في جهود رجال آخرين.

من أوضح قيم دراسة الأجناس الأدبية بالتحديد أنها تلفت اهتمامنا إلى التطور الداخلي للأدب، إلى ما سماه هنري ويلز Henry Wells (في كتابه شعراء جدد من القدامى New Poets from Old ١٩٤٠) «علم الوراثة الأدبي Literary Genetics». ومهما كانت علاقات الأدب بالمجالات الأخرى ذات القيمة، فإن الكتب تتأثر بالكتب. الكتب تقلد، وتعارض وتعيد تشكيل كتباً أخرى - ليس فقط تلك التي تتلوها في التتابع الزمني. ولتعريف الأجناس الأدبية الحديثة ربما كان على المرء أن يبدأ بكتاب أو كاتب ذي تأثير عظيم، ثم يتتبع الإنعكاسات: التأثير الأدبي لأليوت Eliot، وأودن Auden، وبروست Proust وكافكا Kafka.

نود أن نقترح بعض الموضوعات الهامة حول نظرية الأجناس الأدبية، إلا أن كل ما نستطيع تقديمه هو بعض الأسئلة والإحتمالات. أحدها يتناول العلاقات بين الأنواع الأدبية البدائية (الأدب الشعبي أو الشفاهي) وبين الأنواع الأدبية في الأدب المتطور. يرى شكلوفسكي Shklovsky، وهو أحد الشكليين الروس، أن الأشكال الجديدة للفن «ما هي إلا تقنين ورفع لأنواع متدنية» (دون الأدبية Sub - literary). «فقصص دوستيفسكي Dostoevsky سلسلة من قصص الجريمة رفع من شأنها، وهي تستهدف الإثارة»، وتأتي قصائد بوشكين Pushkin الغنائية من منظومات الكتب التذكارية album verse وقصائد بلوك Blok من أغاني الغجر، وشعر ماياكوفسكي Mayakovsky من منظومات المجالات الفكاهية. وتوضح أعمال برتولدبرخت Bertolt Brecht في الألمانية، وأودن Auden في الإنجليزية المحاولة المتعمدة لتحويل الشعر الشعبي إلى أدب جاد. ويمكن أن يسمى هذا بأنه القول بأن الأدب في حاجة دائمة إلى تجديد ذاته بطريق «العودة إلى الشعبية Rebarbarization». وهناك نظرة مشابهة لأندريه جولز Andre Jolles الذي يقول بأن الأشكال الأدبية المركبة تتطور من وحدات أبسط. والأجناس الأولية أو البدائية في رأي جولز التي بمزجها نصل إلى الأجناس الأخرى هي الأقصوصة الدينية Legende والحكمة Sage والأسطورة Mythe والأحجية Ratsel والحديث المأثور

Spruch والـواقعة Kasus وسجـل الـذكـريـات Memorabile وقصص الجـان Marchen والنادرة Witz. وتاريخ القصة يبدو نموذجاً لمثل هذا التطور: ففي خلفية إكتمال نضجها في قصص «باملا Pamela» و«توم جونز Tom Jones» و«تـراسترام شـانـدي Tristram Shandy» تكمن «einfach formen» الأشكـال البسيـطة مثل الـرسالـة، واليوميـة، وكتاب الـرحلة (أو الرحلة الخيـاليـة)، والمذكرات ودراسة «الشخصية» المألوفة في القرن السابع عشـر، والمقال، وكذلك الكوميديا المسرحية، والملحمة، والرومانس.

وسؤال آخر يتعلق باستمرار الأجناس. فمن المتفق عليـه أن برونتيـر Bruntière، أضر «بعلم الأجناس الأدبية» بما قدمه من نظرية شبه بيولوجية حول «التطور»، والتي توصل منها إلى نتائج محددة. كأن يقال في تـاريخ الأدب الفرنسي أن أدب الخطابة في القرن السـابع عشـر تحول (بعـد فترة فراغ) إلى شعر القرن التاسع عشر الغنائي. مثل هذه الإستمرارية المفترضة تبدو مبنية على تناظر بين أوضاع الكتاب والجمهور، «quelques tendences primordiales» - وهي في هذا شبيهة بـالربط الـذي أجراه ڤـان تيجم Van Tèghem بين الملحمة الهومرية، ومجموعة قصص واڤرلي Waverly للكاتب الإنجليـزي الروائي والتـر سكوت Walter Scott، وبين الـرومانس العـذريـة المنظومة Courtly metrical romance، والرواية السيكولوجية الحديثـة، وهي روابط بين أعمال أدبية يفصل بينها المكان والزمان ولكن ڤان تيجم ينسـل من هذا النوع من التناظر ليقرر أن هذه الروابط لا تمثل «الأجناس الأدبية بمعناها الحقيقي»، إذ يجـب علينا أن نكون قادرين على إبراز نوع من الإستمرارية الدقيقة في الشكل حتى يمكننا أن ندعي بوجود تتابع ووحدة للجنس الأدبي. هل المأساة جنس أدبي واحد؟ نحن نتبين أن هناك عصوراً وأنماطاً قـومية للمأساة: المأساة الإغريقية، الألـزابيثيـة، الكـلاسكية الفـرنسية، الألمـانية في القرن التاسع عشر. هل هذه كلها أجناس منفصلة متعددة، أم هي أنواع من جنس واحد؟ يبدو أن الإجابة تتـوقف جزئيـاً على الأقل على الإستمـرارية

الشكلية، منذ العصور الكلاسيكية القديمة، وجزئياً على الهدف. ويصبح الأمر أكثر صعوبة عندما نتناول القرن التاسع عشر. فكيف يكون الحال بالنسبة لقصة تشيكوف «بستان الكرز The Cherry Orchard» و «بجعة البحر The Sea Gull» ولمسرحيات :. ابسن Ibsen «الأشباح Ghosts» و «روزمرشولم Rosmersholm»، و «كبير البنائين The Master - builder»؟ هل كل هذه في إطار المأساة؟ قد تغيرت الوسيلة من الشعر إلى النثر، كما تغير مفهوم «البطل المأساوي». وعلينا أن نسأل أسئلة مثل «هل عرفا روائع المأساة التي كتبت في الماضي»؟ و «هل كان هدف تشيكوف وإبسن أن يكتبا مسرحيات تكون المعادل الحديث للمآسي التي كتبت في الماضي ولها نفس التصور»؟.

تقودنا هذه الأسئلة إلى السؤال الذي يتناول تاريخ الأجناس الأدبية، هناك من قدم الحجة من جانب على أن كتابة تاريخ نقدي أمر مستحيل (إذ أن. إتخاذ مسرحيات شكسبير كأساس يغمط حق الإغريق والفرنسيين)، ومن جانب آخر أن التاريخ دون فلسفة للتاريخ يصبح مجرد سرد للأحداث. وكلا الحجتين لهما ما يساندها من قوة. والإجابة قد تكون بأن كتابة المأساة الإليزابيثية قد تكتب من زاوية التطور نحو شكسبير ثم الإنحدار منه، وإن أي تاريخ للمأساة لا بد أن يتبع منهجاً مزدوجاً، أي أن تعرف «المأساة» بمقتضى عناصر مشتركة عامة ثم يتم تتبع الروابط تاريخياً بين مدرسة مأساوية (في عصر وأمة) وبين المدرسة التي تتلوها، ثم يضفي على هذه الإستمرارية طابع التسلسل النقدي. (مثلاً المأساة الفرنسية من جودل Jodelle إلى راسين Racine ثم من راسين إلى فولتير Voltaire).

إن موضوع الأجناس الأدبية ـ كما هو واضح ـ يثير مسائل رئيسية بالنسبة لتاريخ الأدب والنقد الأدبي، وبالنسبة للترابط بينهما. إنه يضع في إطار أدبي محدد الأسئلة الفلسفية التي تتناول العلاقة بين النوع والوحدات التي تكونه، الواحد والكثرة، وطبيعة الكليات Universals.

الفصل الثامن عشر

«التقويم»

من المناسب أن نفرق بين كلمتين «يقدر value» و «يقوم evaluate». فعبر التاريخ «قدرت» البشرية الأدب، الشفوي والمطبوع، بمعنى أن الإنسان قد اهتم بالأدب، وأضفى عليه قيمة إيجابية. أما النقاد والفلاسفة الذين «قوموا» الأدب، أو أعمالاً أدبية بعينها، فربما وصلوا إلى حكم سلبي.

وعلى كل حال فنحن هنا نمضي من خبرة الإهتمام، إلى عملية إصدار الحكم. إذ بالرجوع إلى معيار، وتطبيق أسس، ومقارنة الموضوع بموضوعات واهتمامات أخرى، نقدر مستوى الموضوع أو مستوى الإهتمام.

إذا حاولنا أن نصف بالتفصيل إهتمام البشرية بالأدب، فسنتعرض لصعوبات تتعلق بالتعريف. إذ أن الأدب ـ بأي معنى حديث للكلمة ـ لا يبرز إلا تدريجاً من بين مكونات الثقافة ـ من أغنية، ورقصة، وطقس ديني ـ التي يبدو أنه نبع منها. وإذا كان لنا أن نصف إرتباط الإنسان بالأدب، فإن علينا أن نحلل حقيقة الإرتباط إلى أجزائه المكونة. فما الذي في الواقع دعا الناس إلى تقدير الأدب؟ ما نوع القيمة أو الجدارة أو الإهتمام الذي وجدوه فيه؟ إجابتنا هي أن هناك أنواعاً كثيرة جداً، فربما ترجمنا عبارة هوارس Horace الوجيزة «جميل ومفيد dulce et utile» بمعنى «التسلية» و «التربية» أو اللعب و «العمل» أو القيمة النهائية terminal value و «القيمة الوظيفية» instrumental value أو «الفن» و «الدعاية» ـ أو الفن كغاية في ذاته والفن كطقس جماعي ورباط ثقافي.

لو أننا بحثنا عن شيء معياري ـ كيف يجب أن يقدر الناس الأدب ويقومونه؟ علينا أن نجيب ببعض التعريفات. على الناس أن يقدروا الأدب لكونه على النحو الذي هو عليه؛ عليهم أن يقوموه من خلال قيمته الأدبية وبدرجاتها. إن طبيعة الأدب، ووظيفته، وتقويمه لا بد بالضرورة أن تكون وثيقة الإرتباط. فإن وظيفة شيء ما ـ إستخدامه العادي أو المبني على الخبرة ـ لا بد أن يكون تلك الوظيفة التي هيأته لها طبيعته (أو بنيته). وطبيعته هي بالقوة، ماهية وظيفته بالفعل. إنه ما يمكن أن يؤديه، وإنه يؤدي وينبغي أن يؤدي ماهيته. علينا أن نقدر الأشياء بما هي وبما يمكن أن تؤديه، وأن نقومها بالمقارنة بأشياء أخرى من نفس الطبيعة والوظيفة.

علينا أن نقوم الأدب على أساس طبيعته ودرجاتها. ما هي طبيعته؟ ما هو الأدب بما هو أدب؟ ما هو الأدب «المحض»؟ إن صياغة الأسئلة يتضمن إجراءاً تحليلياً وتبسيطاً؛ تتوصل الإجابة إلى مفاهيم عن الشعر «الصفر»: التصويرية أو الفهفهة. ولكن إذا حاولنا أن نصر على النقاء بهذا النحو، فسيكون علينا أن نفض مزيج الصورة المرئية والرخامة الصوتية إلى العناصر المكونة له من رسم وموسيقى. وهنا يختفي الشعر.

مثل هذا المفهوم للنقاء يقوم على تحليل العناصر. والأفضل لنا أن نبدأ بالتنظيم والوظيفة. وليست ماهية العناصر ولكن كيفية تركيبها، ولأية وظيفة ـ ذلك هو الذي يحدد ما إذا كان عمل ما أدباً أو ليس بأدب، وفي حماسهم للإصلاح ظن بعض قدامى المدافعين عن «الأدب المحض» أن مجرد وجود أفكار أخلاقية أو إجتماعية في الرواية أو القصيدة دليلاً على «البدعة التعليمية didactie heresy». ولكن الأدب لا يدنس بوجود أفكار تستخدم إستخداماً أدبياً، تستخدم كأجزاء متكاملة للعمل الأدبي ـ كمواد ـ مثل الشخوص والخلفيات. «ما ينقي» منه الأدب ـ بالتحديد الحديث ـ هو الغرض العملي (الدعاية، أو الحث على العمل المباشر السريع) والمحتوى العلمي (التزويد بالمعلومات والحقائق، والإضافة إلى المعرفة). ولا نعني بكلمة «ينقي» أن الرواية أو القصيدة ينقصها «عناصر»، عناصر مستلة يمكن إستخدامها عملياً أو

علمياً إذا استلت بعيداً عن السياق. كما إننا لا نعني أن الرواية أو القصيدة «النقية» لا يمكن، بشكل عام، أن تقرأ «في اختلاط». فكل الأشياء يمكن أن يساء إستخدامها، أو أن تستخدم دون كفاءة، بمعنى أن تستخدم في وظائف لا تتفق أساساً مع طبيعة هذه الأشياء.

كما يذهب البعض إلى الكنيسة لا للتعبد ولكن للوسيقى

ويبدو أن قصتي جوجول Gogol «الرداء The Cloak» و «أرواح ميتة Dead Souls قد أسيء قراءتها في أيام صدورها، حتى بواسطة النقاد الأذكياء. ومع هذا فإن الرأي بأنهما كانتا نوعاً من الدعاية ـ وهي قراءة يمكن تفسيرها في ضوء بعض الفقرات والعناصر المنعزلة فيها ـ لا يمكن الملاءمة بينه وبين ما يظهر فيها من جهد في البناء الأدبي، وأفانين معقدة من السخرية irony، والمعارضة، واللعب بالكلمات، والمحاكاة mimicry والكاريكاتور burlesque والأدب ـ مثله في ذلك مثل الفنون الجميلة والموسيقى، وظيفته الأولى هو التزويد بالخبرة.

وبتحديدنا هذا لوظيفة الأدب، أنكون قد توصلنا لحل سابق؟ في زاوية من زوايا النظر، يمكن القول بأن الموضوع برمته في مجال علم الجمال يقع بين الرأي القائل بوجود «خبرة جمالية» قائمة بذاتها وغير قابلة للتجزئة ـ (عالم للفن مستقل بذاته)، وبين الرأي الذي يجعل الفن أداة للعلم والمجتمع، ويرفض إيجاد مجال ثالث مثل «القيمة الفنية» لتكون وسطاً بين «المعرفة» و «الأداء»، بين العلم والفلسفة من جانب وبين الأخلاق والسياسة من جانب آخر. بالطبع لا حاجة بنا لأن ننفي القيمة عن الأعمال الأدبية بزعم رفضنا لوجود قيمة جمالية مطلقة غير قابلة للتجزئة. ولكن يمكن للمرء أن يجزىء ويوزع قيمة العمل الفني على أنساق القيمة التي يراها المرء «حقيقة» و «نهائية». ويمكن أن ينظر إلى الفنون ـ كما يراها بعض الفلاسفة ـ على أنها أشكال بدائية دنيا من المعرفة، أو أن يقيسها كما يفعل بعض المصلحين ـ بمقياس فاعليتها المفترضة في الحث على العمل. وقد يجد قيمة الفنون (وخاصة الأدب) بالضبط في شموليتها غير المتخصصة.

ويعد هذا بالنسبة للكتاب والنقاد زعماً أكثر جلالة من زعم الحذق في

تركيب أو تفسير الأعمال الفنية الأدبية. انه يعطي «العقلية الأدبية» سلطة «تنبؤية» نهائية، وامتلاكاً «لحقيقة» مميزة أوسع وأعمق من حقائق العلم والفلسفة. ولكن هذه المزاعم الضخمة، يصعب الدفاع عنها لضخامتها، إلا في مجال تلك المباراة التي يزعم فيها كل مجال من مجالات القيمة ـ سواء كان الدين أو الفلسفة، أو الإقتصاديات أو الفن ـ أنه يحتوي ـ في شكله الأسمى ـ كل ما هو جيد أو حقيقي في المجالات الأخرى. ويبدو لبعض المدافعين عن الأدب أن قبول وضعه كأحد الفنون الرفيعة، يعد نوعاً من الجبن أو الخيانة. فالأدب أخذ وضعاً باعتباره شكلاً أسمى من المعرفة، وكذلك من الحركة الأخلاقية والإجتماعية: فإذا سحبنا منه هذا الوضع، ألا يعني هذا ترك الإلتزام مع ترك المكانة سواء بسواء؟ ثم أليس لكل مجال (مثله في هذا مثل كل أمة متنامية وكل فرد طموح معتز بنفسه) أن يسعى في طلب أكثر مما يتوقع أن يعطي له من جيرانه ومنافسيه؟

بعض المدافعين عن الأدب إذن ينفون أن الأدب يمكن أن يؤخذ على أنه «فن جميل» من منطلق جمالي. والبعض الآخر ينفون مفاهيم مثل «القيمة الجمالية» و «الخبرة الجمالية» مادامت تعني أو تتضمن فكرة التصنيف المنفرد. هل هناك مجال مميز مستقل بذاته «للخبرة الجمالية» أو لموضوعات أو صفات جمالية، يمكن بطبيعتها أن تؤدي إلى قيام هذه الخبرة؟

معظم الفلاسفة منذ كانت Kant ومعظم المهتمين الجادين بالفنون يتفقون على أن الفنون الرفيعة بما فيها الأدب، لها قيمتها وشخصيتها المنفردة ويقول تيودور جرين Theodore Greene على سبيل المثال أن المرء لا يستطيع «أن يجزيء الوصف الفني إلى صفات أخرى أكثر بدائية» ثم يمضي قائلاً «إن الشخصية المتفردة للصفة الفنية لعمل أدبي ما، يمكن أن تدرك مباشرة (بالإحساس الداخلي)، رغم أنه ليس في الإستطاعة عرضها وشرحها، أنها لا يمكن تحديدها أو حتى وصفها».

هناك اتفاق كبير بين الفلاسفة على صفة الخبرة الجمالية المنفردة. في كتابه «نقد الحكم Critique of Judgement» يؤكد كانت Kant «الغائية دون

غاية» (بمعنى الغاية لا توجه نحو التنفيذ) للفن، الأفضلية الجمالية للجمال «النقي ـ المحض» على الجمال «التطبيقي»، تنزه صاحب الخبرة (الذي ليس له أن يمتلك أو يستهلك، أو أن يحول إلى إحساس أو نزعة ذلك الذي قدر له أن يكون للإدراك). والخبرة الجمالية ـ كما اتفق أصحاب النظريات المعاصرون ـ هي إدراك لصفة في ذاتها ممتعة ومشوقة، وتضفي قيمة نهائية وتكون عينة وتقدمة لقيم نهائية أخرى، لمجالات «راحة» و «إشباع أخرى». إنها ترتبط بالشعور (السرور ـ الألم، إستجابة اللذة) والأحاسيس، ولكنها تخرج الشعور إلى حيز التعبير وتضفي عليه وجوداً موضوعياً. إن الشعور يجد في العمل الفني «معادلاً موضوعياً» كما إن الإطار القصصي الذي يحاط به الموضوع يقصيه عن الأحاسيس والنزعات، وصفة «المحاكاة» أي الإدراك الواعي تعمل على هذا الإقصاء. إن الشيء الجمالي هو ذلك الذي يستهويني لصفاته الذاتية، والتي لا أحاول أن أصلحها أو أن أجعل منها جزء من نفسي أتملكه أو أستهلكه. والخبرة الجمالية هي شكل من أشكال التأمل، اهتمام متعاطف بالصفات والأبنية الوصفية. أما الطبيعة العملية فهي عدو، وألد الأعداء الآخر هو العادة، التي تعمل على وتيرة سبق أن نظمتها الطبيعة العملية.

والعمل الأدبي شيء جمالي، قادر على إستثارة الخبرة الجمالية. هل يمكننا أن نقوم العمل الأدبي كلية على أسس جمالية، أم علينا كما اقترح إليوت T. S. Eliot أن نحكم على أدبية الأدب بمعايير جمالية، وعلى عظمة الأدب بمعايير تخرج عن نطاق الجمالية؟ إن حكم إليوت الأول ينبغي تحليله. إننا نصنف تركيباً كلامياً معيناً على أنه أدب (مثلاً قصة أو قصيدة أو مسرحية)، ثم نتساءل بعد ذلك عما إذا كان أدباً عظيماً «من المستوى الذي يستحق اهتمام ذي الخبرة الجمالية». ومسألة (العظمة) تصل بنا إلى المستويات والمعايير. النقاد المحدثون الذين يقتصرون على النقد الجمالي يوصفون عادة بأنهم شكليون» ـ إما يطلقون هذا على أنفسهم، أو يصفهم الآخرون بهذه الصفة غالباً على سبيل الإنتقاد. وتشابهها في الغموض كلمة من نفس الإشتقاق «الشكل». وكما سنستخدمها هنا فإنها تطلق على البناء

الجمالي للعمل الأدبي - ذلك الذي يجعل منه أدباً. وبدلاً من التقسيم «شكل - محتوى» علينا أن نفكر في المادة ثم في «الشكل» على أنه ذلك الذي ينظّم «المادة» جمالياً. وفي العمل الأدبي الناجح تستوعب المادة بالكامل في الشكل: ذلك الذي كان «عالماً» أصبح «لغة». و «مواد» العمل الفني هي - على مستوى معين - الألفاظ، وعلى مستوى آخر خبرة السلوك البشري، وعلى مستوى ثالث الأفكار والإتجاهات الإنسانية. كل هذه بما فيها اللغة تقع خارج نطاق العمل الفني، بأشكال أخرى، ولكن في القصيدة الناجحة، أو الرواية، تتوثق الروابط بين هذه المكونات بالنظر إلى ديناميكية الهدف الجمالي.

هل يمكن أن يقوم الأدب بكفاءة من خلال أسس شكلية بحتة؟ هنا نقدم خطوطاً عريضة للإجابة.

إن المعيار الذي يعده الشكليون الروس أولياً يظهر أيضاً في التقويم الجمالي في مجالات أخرى: إنه الجدة والمفاجأة. فالعبارة المكرورة أو «المسكوكة» لا تصل إلى المسامع كمفهوم مباشر: فالألفاظ لا يلتفت إليها كألفاظ، كما لا يستجلي مدلولها المشترك بدقة. وإستجابتنا للمبتذل المتداول من اللغة تكون إستجابة بليدة إما بسلوك في إطار المألوف المتعود عليه، أو بالسأم. إننا لا «نتحقق» من الكلمات وما ترمز إليه إلا إذا صيغت معاً في نضارة وإبهار. لا بد للغة من أن تتغير صيغتها، بمعنى أن تصاغ إما في اتجاه إستخدام الألفاظ التالدة أو في اتجاه «البربرة»، وذلك قبل أن يلتفت إليها القراء. وهكذا يتحدث فكتور شلوفسكي Viktor Shlovsky عن الشعر بأنه «يصوغها من جديد»، «ويتجه بها نحو الغرابة». ولكن معيار الجدة هذا كان منتشراً على الأقل منذ الحركة الرومانتيكية - «ميلاد العجب» كما وصفها واتس دانتون Watts - Dunton. وكان. وردزورث Wordsworth وكولريدج Coleridge يتجهان نحو الإغراب كل بطريقته وإن تكاملا، إذ أن الأول سعى لإضفاء الغرابة على المألوف، بينما سعى الثاني إلى أستئلاف العجيب. وكل حركة أكثر حداثة في الشعر كان لها نفس الهدف: التخلص من الإستجابات

الآلية، وتجديد اللغة «ثورة الكلمة» وإدراك مرهف. وقد مجدت الحركة الرومانتيكية الطفل لإدراكه النضر غير المجهد. وقد جاهد الرسام ماتيس Matisse كي يرسم من منظار طفل في الخامسة من عمره. والنظام الجمالي - في رأي باتر Pater يمنع إتباع العادات باعتباره قصوراً في الإدراك. فالجدة كانت المعيار، ولكن ينبغي أن نذكر أن الجدة المقصودة هي الجدة في سبيل إدراك منزه للصفات.

إلى أي مدى يمكن لهذا المعيار أن يمضي بنا؟ كما طبقه الروس، فإنه باعترافهم كان أمراً نسبياً. يقول موكاروفسكي Mukarovsky ليس هناك معيار جمالي، لأن من صميم صفة المعيار الجمالي أنه يكسر. ولا يستمر أي أسلوب شعري في الغرابة. ومن ثم يرى موكاروفسكي أن الأعمال الأدبية قد تفقد وظيفتها الجمالية، وربما إكتسبتها مرة أخرى فيما بعد - حين يصبح المألوف مرة أخرى غير مألوف. وفي حالة بعض القصائد المعينة، فكلنا نعرف ما يقصد «باستهلاكها تماماً» لفترة مؤقتة. وأحياناً نعود لهذه القصائد مرة ومرة، وأحياناً يبدو وكأننا استنفدناها. وهكذا مع حركة تاريخ الأدب، فإن بعض الشعراء يصبحون غرباء والبعض الآخر يظل «مألوفاً».

وحين نتحدث عن العودة الشخصية إلى عمل أدبي ما، فنكون قد مضينا إلى معيار آخر. فحين نعاود قراءة عمل أدبي بمقولة أننا «نرى فيه شيئاً جديداً كل مرة» فنحن لا نعني عادة أشياء جديدة من نفس النوع، ولكن مستويات جديدة من المعنى، وآفاق جديدة من تداعي الأفكار: نحن نجد القصيدة أو الرواية قائمة على مستويات متعددة من التنظيم. فالعمل الأدبي - مثل أعمال هومير وشكسبير - الذي يظل محل إعجاب عبر العصور ينبغي أن يكون «متعدد القيمة». ونحن في هذا نتفق مع جورج بواس Goerge Boas ينبغي أن تكون قيمته الجمالية غنية وشاملة، بحيث تضم تركيباتها واحداً أو أكثر مما يتيح الرضا لكل حقبة تالية. ولكن مثل هذا العمل - حتى على عهد كاتبه - ينبغي أن يؤخذ على أنه من الغنى بحيث يتاح لمجتمع وليس لفرد واحد أن يدرك كل مستوياته ونظمه. إذ بالنسبة لمسرحية شكسبير. هناك الحكاية بالنسبة لبسطاء النظارة، وهناك الشخصيات

وصراع الشخصيات بالنسبة لمن هم أعلى رتبة في الفكر، وهناك صياغة الألفاظ والعبارات لذوي الذوق الأدبي، وهناك الإيقاع بالنسبة لذوي الحس الموسيقي، أما بالنسبة لأصحاب الفهم العميق والحساسية المرهفة فهناك المعنى الذي يتبين تدريجاً»[1]. معيارنا هو الشمولية: «التكامل الخيالي» و «كمية (وتنوع) المادة المتكاملة». وكلما كان تنظيم القصيدة أكثر إحكاماً، كلما زادت القيمة، وذلك طبقاً للنقد عند الشكليين الذي غالباً ما يقصر نفسه عند التطبيق على أعمال بلغت من تعقيد التركيب درجة تتطلب الشروح والتفسيرات. وهذه التعقيدات تكون على مستوى واحد أو أكثر. ففي هوبكنز Hopkins تكون بالدرجة الأولى في اللفظ، والنحو والعروض. ولكنها قد تكون بالإضافة ـ أو على سبيل البدل ـ على مستوى الصورة أو الموضوع أو النغمة العامة أو الحبكة: إن الأعمال ذات القيمة الرفيعة تكون مركبة أيضاً على مستوى هذه الأبنية العليا.

وربما يقصد بتنوع المادة الإشارة بخاصة إلى الأفكار، والشخصيات وأنماط التجربة الإجتماعية والنفسية. وهنا يصير المثل المشهور الذي ضربه إليوت Eliot في مقاله «الشعراء الميتافيزيقيون» مواتياً. إذ لكي يوضح أن عقل الشاعر دائماً يخرج أخلاطاً من التجربة «فإنه يتصور كلا مكوناً من وقوع الشاعر في الحب، وقراءته لسبينوزا Spinoza وسماعه لطرق آلة الكتابة وشمه لشيء يجري طبخه. وقد سمى الدكتور جونسون هذا الدمج بأنه «تلازم التنافر Discordia Concors» وأكد على جوانب الإخفاق في المنهج لا على جوانب نجاحه بقوله «إن أكثر الأفكار تنافراً تشد إلى بعضها قسراً». ويبرز كاتب متأخر عن الميتافيزيقيين وهو جورج ويليامسون George Williamson جوانب النجاح في أغلبها. ومبدؤنا هنا هو أن قيمة القصيدة تتصاعد في اطراد مباشر مع تنوع المادة، وذلك إذا تحقق وجود «دمج» حقيقي بينهما.

في دراسته «ثلاث محاضرات في الجماليات Three Lectures on Aesthetic» يميز بوزانكويه Bozanquet بين «الجمال البسيط» و «الجمال الصعب»

(١) ت. س أليوت. استخدام الشعر. ١٩٣٣ ص ١٥٣.

بما له من «التعقيد» و «التوتر» و «الإتساع». ويمكن إيضاح هذا التمييز على أنه قائم بين الجمال الذي يتحقق من خلال مواد سهلة المعالجة (الرخامة والصور المرئية الطيبة و «الموضوع الشعري») والجمال الذي ينتزع من مواد مستعصية: الموجع، والقبيح، والتعليمي، والعملي. وهذا التمييز سبق إليه القرن الثامن عشر في المقابلة بين «الجميل» و «السامي» Sublime (**الجمال الصعب**). «فالسامي» و «المميز» يضفيان الجمالية على ذلك الذي يبدو «غير جمالي». والمأساة تغزو وتعطي شكلاً تعبيرياً للموجع، وكذلك تسيطر المأساة على القبيح. أما الجميل البسيط فما أسرع ما تقبل «مواده» «وأشكاله» المرنة، بينما الجمال الصعب هو أمر يتعلق بالشكل المعبر.

قد يبدو أن هنـاك تعادلا بين الجمـال «الصعب» و «العظمـة» الفنية، ولكن لا ينبغي أن نعادل بين الفن «المتقن» والفن «العظيم». وعنصر الحجم والطول ليس هاماً في ذاته، وإنما لأنه يمكن من شدة الحبكة والتوتر واتساع العمل. فالعمل «الرئيسي» أو الجنس الأدبي «الرئيسي» يقوم على الأبعاد. وإذا لم يمكننا أن نعالج هذا العامل بالبساطة التي عالجهـا بها المنـظرون النيوكلاسيكيون فإنه لا يمكننا إغفاله: وكل ما يمكننا هو أن نتطلب الاقتصاد في المجال. فالقصيدة الطويلة لا بد لها اليـوم من أن يكون لهـا «عائـد» يعوض المساحة التي غطتها أكثر مما كانت تؤديه في الماضي.

وبعض الجماليون يرى أن «العظمة» تنطوي على الرجوع إلى بعض المعايير غير الجمالية. وعليه فإن ل. م. ريد L. A. Reid يقترح الدفاع «عن الرأي بأن العظمة تأتي من جانب «محتوى» الفن، وأنه بشكل عام يكون الفن عظيماً مادام يعبر عن القيم «العظيمة للحياة». ويرى ت. م. جرين T. M. Greene أن «الحق» و «العظمة» مستويان ضروريان للفن وإن خرجا عن نطاق الجمالية. وفي التطبيق لا يكاد جرين Greene وخاصة رايد Reid أن يتخطيا معايير بوزا نكويه للجمال الصعب. مثلاً «الأعمال العظيمة للشعراء العظام، سوفوكليس Sophocles ودانتي Dante، وميلتون Milton، وشكسبير Shakespeare، هو تجسيد منظم لأنواع عديدة من الخبرة البشرية». ويبدو أن معايير العظمة في أي مجال

للنظرية أو التطبيق تشترك في أنها لها «إدراكاً للمركب مع إحساس بالتناسب والأهمية»، ولكن هذه الصفات المشتركة للعظمة، حين تظهر في عمل فني، لا بد أن تظهر «مجسمة في موقف قيمة» «كقيمة مجسمة يمكن استمراؤها والإستمتاع بها». ولا يسأل رايد Reid ما إذا كانت القصيدة العظيمة من إنتاج شاعر هو ذاته رجل عظيم (أو عقلية أو شخصية عظيمة) أم أنها عظيمة كقصيدة في ذاتها؟ وهو يحاول بدلاً من ذلك أن يوفق بين الإجابتين المتضمنتين. إذ رغم أنه يجد أن القصيدة العظيمة عظيمة في مجالها وفي أحكامها، إلا أنه لا يطبق هذه المعايير إلا على القصيدة المصوغة شعرياً، وليس على خبرة واقعة مفترضة.

و «الكوميديا الإلهية دانتي Dante: Divine Comedy والفردوس المفقود لميلتون Milton: Paradise lost حالتا اختبار جيدتان للمعالجة الشكلية. فكروتش Croce الذي يرفض أن يعد «الكوميديا» قصيدة، ينزل بها إلى مجرد مسلسل من المقتطفات الغنائية يتخللها ما يشبه العلم. وهو يرى أن العبارتين «القصيدة الطويلة» و «القصيدة الفلسفية» عبارتان متناقضتان. والجماليون من جيل مضى مثل الكاتب لوجان بيرسول سميث Logan Pearsoll Smith يرون «الفردوس المفقود» مزيجاً من اللاهوت المنقرض، واللذة السمعية ـ تلك «المعزوفات الأرجولية» التي هي كل ما تبقى لميلتون. أما «المحتوى» فينبغي التجاوز عنه، والشكل لا يمكن فصله.

ونحن نرى أن هذه الأحكام لا ينبغي أن تؤخذ على أنها صورة مرضية من مبدأ «الشكلية Formalism». فهم هنا يأخذون نظرة جزيئية للعمل الفني، ويقدرون الطبيعة الشعرية بالنسبة للمواد المكونة، بدلاً من الطبيعة الشعرية للعمل ككل ـ التي يمكن أن تجتذب في سبيل تحقيق الهدف كثيراً مما قد يعد حديثاً مجرداً، لو أنه أخذ خارج السياق. فكل من دانتي Dante وميلتون Milton كتبا رسائل نثرية كما كتبا قصائد، ولكنهما لم يخلطا بين الإثنين. فميلتون ـ الذي كان مستقلاً من الناحية الدينية ـ كتب رسالة عن «المذهب المسيحيّ De Doctrina Christiana» في نفس الوقت الذي كان يؤلف فيه «الفردوس المفقود Paradise lost». ومهما عرف المرء طبيعة قصيدته (ملحمة، ملحمة مسيحية، أو قصيدة فلسفية

ملحمية)، ورغم هدفها المعلن «تبرير أساليب الله» فقد كان للقصيدة هدف آخر يختلف عن الرسالة. فطبيعتها تتحدد عن طريق التقاليد الأدبية التي تتوجه إليها، وبعلاقتها بشعر ميلتون السابق.

ولاهوت ميلتون في «الفردوس المفقود» هو البروتستانتية الصميمة، أو لنقل أن القصيدة قابلة لهذا التأويل. ولكن إخفاق القارىء في المشاركة في هذا اللاهوت لا يعري القصيدة. ومنذ زمن بلاك Blake في مستهل القرن التاسع عشر، قيل أن الشيطان Satan هو بطل القصيدة عن «قصد» من ميلتون غير واع، وفي العصر الرومانتيكي في مفهوم الشاعرين بايرون Byron وشللي Shelley اقترنت شخصية «الشيطان» بشخصية «بروميثيوس Prometheus»، وتعاطف الشاعران ـ كما سبقهما إلى ذلك كولنز Collins ـ مع «بدائية» جنة ميلتون. كذلك هناك قراءة «إنسانية ـ هيومانية» للقصيدة كما أوضح سوارت Saurat. إن رفض اللاهوت الذي تتضمنه القصيدة، وكذلك ما يرد بها من حقائق لا يستوجب إهدار مدى ومشاهد القصيدة ومناظرها كابية كانت أو جليلة.

إن القول بأن أسلوب «الفردوس المفقود Paradise lost» هو الذي يحقق العظمة للقصيدة رغم رفض ما جاء بها من فكر ديني هو أمر يخضع كثيراً للشك. مثل هذا الرأي يبسط إلى حد العبث فكرة فصل العمل الفني إلى «شكله» و «معناه»: «فالشكل» هنا يصبح «الأسلوب» «والمعنى» يصبح «الأيديولوجية». وهذا الفصل في الواقع لا يأخذ العمل الفني ككل في الإعتبار: إذ أنه يتجاوز عن كل مستويات البناء «فوق» العروض وصياغة الألفاظ، و «المعنى» بهذا المؤدي هو ما وصفه ل. أ. ريد L. A. Reid بأنه «الموضوع الثانوي» (والموضوع هنا لا يزال خارج نطاق العمل الفني). إنه يتجاوز الحبكة أو الحكاية، والشخصيات (أو بتعبير أفضل عملية رسم الشخصيات) و «العالم» الذي يدور فيه العمل من ربط بين الحبكة والمناخ والشخصيات ـ «الصفة الميتافيزيقية» (ويقصد بها النظرة إلى العالم التي يتمخض عنها العمل، وليست تلك التي يقررها الكاتب بشكل تعليمي سواء داخل العمل أو خارجه).

والقول بأن الإنسجام الموسيقي Organ harmonies يمكن أن يفصل عن

القصيدة قول مردود. ويمكن أن يؤخذ، في معنى محدود ـ على أن له «جمالاً شكلياً» ـ الرصانة الصوتية؛ ولكن في الأدب ـ بما فيه الشعر يكون الجمال الشكلي دائماً في خدمة التعبير. وعلينا أن نسأل عن مناسبة «الإنسجام الموسيقي» للحبكة، والشخصيات، والموضوع. فعندما قلد بعض صغار الشعراء أسلوب ميلتون في تناولهم لموضوعات ساذجة، جاء تقليدهم مدعاة للسخرية.

والنقد المبني على مبدأ الشكلية لا بد أن يفترض أن الإتفاق بين عقيدتنا وبين فكر الشاعر أو القصيدة لا ضرورة لوجوده، بل يقع خارج نطاق المناقشة، وإلا فإنه سيتحتم علينا ألا نعجب إلا بالأعمال الأدبية التي نوافق على نظرتها إلى الحياة. هل تصور الإنسان للكون له علاقة بالحكم الجمالي؟ يقول إليوت Eliot أن النظرة إلى الحياة التي تعرضها القصيدة ينبغي أن تكون مقبولة للناقد على أنها منسقة، ناضجة، ومبنية على حقائق التجربة. وتمضي عبارة إليوت عن الإتساق، والنضج وصدق التجربة ـ في صياغتها ـ بعيداً عن مبدأ الشكلية: فالإتساق ـ حقيقة ـ معيار جمالي كما إنه معيار منطقي، أما «النضج» فهو معيار نفسي، و «صدق التجربة» يتجه إلى عوالم خارج نطاق العمل الفني، وهو دعوة إلى المقارنة بين الفن والواقع. فلنجب على إليوت بأن نضج العمل الفني في شموله، في إدراكه للتعقيد، في سخرياته وتوتره، ولا يمكن قياس التماثل بين الرواية والخبرة الواقعة بالقران البسيط بين المفردات: وإنما يمكن أن نجري المقارنة بين العالم الكامل لديكنز Dickens أو كافكا Kafka أو بلزاك Balzac أو تولستوي Tolstoy وبين كامل خبرتنا، أي بين «عالمنا» الفكري والمحسوس. وحكمنا على هذا التماثل يستبين في صفات جمالية من وضوح، أو كثافة، أو مقابلة متسقة، أو اتساع، أو عمق ثابت أو متحرك. وعبارة «شبيه بالحياة» يمكن أن تترادف مع «شبيه بالفن»، إذ أن التناظر بين الحياة والأدب يصبح ملموساً حين يكون الفن أكثر خضوعاً لمتطلبات طراز معين أو أسلوب معين: إن كتاباً مثل ديكنز Dickens وكافكا Kafka وبروست Proust قد طبعوا مساحات من خبرتنا بطابع عالمهم الخاص.

كانت المناقشات في التقدير قبل القرن التاسع عشر تميل إلى التركيز حول

منزلة الكتاب ووضعهم الهرمي - «الكتاب الكلاسيكيون الذين كانوا دائماً وسيظلون محل إجلال». وكان من الطبيعي أن تضرب الأمثلة من الكتاب الإغريق والرومان الذين كان لهم جلالهم مع عصر النهضة. ومع القرن التاسع عشر أدى التعرف الواسع على آداب مختلفة مثل الأدب الوسيط، والكلتي، والشمالي، والهندي القديم والصيني إلى أن يصبح الإهتمام بالكلاسيكية شيئاً بالياً. وهناك من الأعمال ما قد يتوارى عن النظر ثم يعاود الظهور، ومنها ما يفقد فاعليته الجمالية لفترة ثم يستردها. خذ مثلاً دون Donne ولانجلاند Langland وبوب Pope وموريس سكيف Maurice Scève وجرايفيوس Gryphius. وكرد فعل للموقف السلطوي وقائمته المقدسة، فإن النظرة الحديثة تميل إلى النسبية المفرطة غير الضرورية، وأن تتحدث عن «دوامة الذوق». كما تمتم المتشككون الأولون: لا خلاف حول الأذواق. بيد أن الأمر أعقد من مفهوم الهيوماني (صاحب الفلسفة الإنسانية) أو المتشكك له.

إن الرغبة في أن نؤكد بشكل ما موضوعية القيم الأدبية لا تتطلب الإلتزام بقائمة جامدة، لا تضاف إليها أسماء جديدة، ولا يحدث فيها تغيير للمرتبة. وألان تات Allen Tate على حق في أن يعتبر «وهماً» ذلك الفرض بأن «صيت الكاتب مثبت إلى الأبد» وكذلك «الإعتقاد الغريب» المصاحب لهذا الفرض بأن «الوظيفة الرئيسية للنقد هو إيضاح طبقات الكتاب لا فائدتهم». وتات - وهو في ذلك مثل إليوت الذي قال بأن الماضي يغيره الحاضر - كاتب إبداعي يتوجب عليه الإيمان بحاضر ومستقبل الشعر الإنجليزي بالإضافة إلى ماضيه. ولنا أن نفترض أيضاً أنه يعتقد أن تداول العمل الفني يعد موضوعية بنفس أهمية الطبقة الثابتة»، وموضوعية القيمة تكمن في المعايير، وليس في الأعمال الفنية. والمرتبة في الطبقة - على نحو من القول - تنافسية ونسبية. وطالما أن هناك مدرجات جديدة فهناك دائماً فرصة لأفضلية جديدة. ولكن أي مدرج سيغير ولو بدرجة بسيطة رتبة الأعمال الأخرى. مثلاً والر Waller ودنهام Denham حظيا برتبة وفقدا رتبة حين أثبت الشاعر Pope بوب مكانته فقد كانا هذا الشيء المتناقض: مهدا الطريق لبوب Pope وفي نفس الوقت كان مجيء بوب إيذاناً بنزولهما من مكانهما.

وهناك رغبة مضادة تأتي من الأكاديميين داخل وخارج الجامعات لتأكيد سطوة التقلب، «دوامة الذوق». وهناك أمثلة ـ كحالة الشاعر كاولي Cowley على انتشار ذوق في جيل لا يصادق عليه الجيل الثاني. ولا تبدو هذه الأمثلة كثيرة على أية حال. وربما كانت حالة الشاعر سكلتون Skelton مماثلة منذ ثلاثين عاماً، ولكن ليس الأمر كذلك الآن، فنحن نجده بارعاً «صادقاً»، عصرياً وفي الوقت نفسه، تتخطى الشهرات العظيمة هذه الأذواق الجيليـة وتعيش بعدها: فكل من تشوسر Chaucer، وسبنسر Spenser وشكسبير Shakespeare وميلتون Milton، بل حتى درايدن Dryden وبوب Pope ووردزورث Wordsworth وتنسون Tennyson له موقعه الدائم وإن لم يكن «ثابتاً».

فالتكوينات الجمالية لهؤلاء الشعراء تبدو من التركيب والثـراء لدرجـة يمكنها معها أن ترضي ذوق العصور المتتابعة: فهناك ميلتون النيوكلاسيكي الـذي أعجب بـه أديسـون Addison في مقـالاتـه في مجلة «السپكتـاتـور Spectator» وكذلك بـوب Pope وهناك ميلتـون الرومـانتيكي المتعدد الـذي أعجب بـه كل من بـايـرون Byron ووردزورث Wordsworth وكيتس Keats وشللي Shelley. وكان هناك شكسبير الذي أعجب به كولريدج Coleridge. ولدينا الآن شكسبير آخر أعجب به ويلسون نايت Wilson Knight. فكـل جيل يترك عناصر من العمل الفني العظيم دون تمليك، ويجد أن بعض مستويات العمل قاصـرة من ناحيـة «الجمال»، وربمـا عدهـا قبيحة تمـاماً (كمـا عد النيوكلاسيكيون توريات شكسبير)، ومع ذلك يقع العمل ككل موقع الرضا.

يبدو الآن أننا قد وصلنا إلى نوع من «الجيلية Generationism» التي تنفي نسبية الذوق من منظور الفرد، ولكن تجد أن هناك مداولة في تاريخ الأدب بين مجموعات متضادة من المعايير الجمالية (مثل المقابلة التي أجراها ولفلن Wolfflin بين عصر النهضة وعصر الباروك) وتوصي بألا نـذهب فيما وراء هذه المداولة للوصول إلى مباديء عامة، ويبدو أننا قد وصلنا أيضاً إلى «تعدد القيمة» وهو الرأي القائل بأن الأعمال الفنية الدائمة تجتذب الأجيال المختلفة المعجبة لأسباب مختلفة، أو إذا ربطنا النتيجتين معاً أن الأعمال

العظيمة «الكلاسيكية» تحتفظ بمكانتها، وذلك بواسطة سلسلة متغيرة من الإغراءات أو القضايا بينما تكتسب الأعمال الأصيلة ذات النوعية الخاصة، والأعمال القليلة الشأن (التي تجيد أسلوب العصر مثل أعمال برايور Prior وتشرشل Churchill) شهرتها حين يكون هناك نوع من التعاطف بين أدب عصرنا وأدب ذلك العصر الذي تنتمي إليه تلك الأعمال، كما تفقد تلك الشهرة حين ينعكس الوضع.

ربما تحركنا بصعوبة عبر هذا الوضع، ولكن باستطاعتنا التحرك عبره. هناك سبب واحد: لا ينبغي أن نحد تقدير العصور السابقة لأعمالها الكلاسيكية (هومير، وفيرجل Virgil وميلتون وغيرهم) بالحجج التي جمعها ناقدو تلك العصور. إذ نستطيع أن ننفي أن النقد القديم كان باستطاعته أن يعطي الأعمال الإنشائية المعاصرة له حقها، أو حتى أن يعطي التقدير اللازم للخبرة الجمالية ذاتها في ذلك العصر. ونستطيع أن نؤكد أن النظرية الأدبية الوافية حقاً تستطيع أن تتجنب موقف الإختيار الذي تستتبعه «الجيلية Generationalism».

ومن هنا جاء اعتقاد جورج ويليامسن George Williamson أن أعظم القصائد الميتافيزيقية ما هي إلا مجرد قصائد جيدة: فليس هناك ما يدعو إلى الإعجاب بكل القصائد الميتافيزيقية أو أن ندينها كلها، وليست أفضل قصائد تلك المدرسة هي «أكثرها ميتافيزيقية». وهكذا مدح بوب Pope في عصرنا هذا جزئياً على الأقل ـ باعتباره «شاعراً ميتافيزيقياً» بمعنى أنه شاعر حقيقي مجيد، وليس مجرد «شاعر في عصر النثر». ومن الواضح أن صاحبي نظرية متباينين مثل أ. أ. ريتشاردز I. A Richards الذي كتب «النقد التطبيقي Practical Criticism والناقدين بروكس Brooks ووارن Warren اللذين ألفا كتاب «فهم الشعر Understanding Poetry» يرون أن هناك معياراً واحداً للشعر، ويؤكدون بدقة أنه لا ينبغي على المرء أن يحدد مكان القصيدة بالنسبة للشاعر والعصر، والمدرسة الأدبية قبل أن يحكم عليها. وقد يقال بالطبع أن هؤلاء النقاد الذين اهتموا بجمع مختارات الشعر يحتكمون إلى معيار (وهو ما يمكن

ان يسمى بالمعيار الأليوتي Eliotic نسبة إلى الشاعر إليوت) قد لا يوافق عليه الكثير من القراء. ولكن معاييرهم تعاونهم على تقبل رقعة ممتدة من الشعر: إلا أنهم لم ينصفوا الشعراء الرومانتيكيين وإن استثنوا بلاك Blake وكيتس Keats.

لا يستطيع ناقد أدبي في رأينا ـ أن ينزل بنفسه إلى الجيلية generationism (التي تنفي أن هناك معياراً جمالياً) أو أن يربط نفسه إلى مطلق بيداجوجي قاحل مثل مبدأ «الطبقة الثابتة». وأحياناً قد يبدو وكأنه «جيلي» لمجرد احتجاجه، أو لرغبته في مداخلة الكاتب الذي ينتمي إلى عصر مضى، وتفهمه من خلال الوسيلة الملائمة بمقارنته بأحد الكتاب المعاصرين. ومع هذا فهو يعني بأن يؤكد أن القيمة المكتشفة موجودة حقيقة ـ أو بالقوة ـ في العمل الفني، ولم تفرض عليه من ذهن القارىء ولم تعلق به من طريق الترابط، ولكن إستشفها الناقد في العمل عن طريق تميزه بحافز خاص للبصيرة.

ويقودنا هذا إلى التساؤل حول موقع القيم الجمالية. هل هي القصيدة أو قارىء القصيدة، أو العلاقة بين الإثنين؟ الإجابة الثانية ذاتية: فبينما تقرر في صدق أن شخصاً ما عليه أن يقوم الشيء محل التقويم، ولكنها لا تربط بين طبيعة الإستجابة، وطبيعة الشيء المقوم. إنها سيكولوجية بمعنى أنها تشد الإنتباه بعيداً عن الشيء موضع التأمل والإستمتاع، لتثبته على ردود الفعل، والتوترات العاطفية، وعلى الذات بل على الذات الخاصة. أما أن يعطي المرء الإجابتين الأولى والثالثة فيبدو هذا خاضعاً للتفسير. فالإجابة الأولى بالنسبة لأصحاب الفلسفة ستوحي لا شك بالمذهب الأفلاطوني أو بأي مذهب آخر قائم على المطلقات التي لا تأخذ الحاجة الإنسانية أو المعرفة الإنسانية في الإعتبار. وحتى لو كان القصد ـ كما هو الحال بالنسبة لأصحاب النظريات الأدبية ـ هو تأكيد الصفة الموضوعية للبناء الأدبي ـ من الأفانين حتى «المعنى ـ، فإن الإجابة الأولى تواجه صعوبة أخرى، إذ أنها توحي بأن القيم الأدبية هنا متاحة لأي إنسان، مثلها مثل صفة الإحمرار أو البرودة. ولم

يزعم ناقد قط مثل هذه الموضوعية المطلقة للقصيدة: لونجايناس Longinus وغيره من الكلاسيكيين «الذين بدعون إلى تحرير كل الرجال في كل العصور والبلاد، يقصرون في صمت كلمة «كل» على «كل» القادرين على الحكم».

وكل ما يريد المتابع لمبدأ الشكلية أن يحققه هو أن القصيدة ليست فقط سبباً، أو سبباً محتملاً «لخبرة القارىء الشعرية»، ولكنها ضبط محدد عالي التنظيم لخبرة القارىء، بحيث يصدق وصف الخبرة بأنها خبرة القصيدة. وتقويم القصيدة هو الخبرة بها، والتحقق من أن بناءها يقيم صفات وعلاقات ذات قيمة جمالية. هذا هو ما يدركه القارىء الكفء. ويقول إليزيو فيفاس Eliseo Vivas في شرحه لما يسميه «النسبية الموضوعية» أو «الواقعية المنظورة» «أن الجمال صفة لبعض الأشياء وأنه موجود فيها، ولكنه لا يوجد في الشيء إلا لأولئك الذين لديهم القدرة والدربة التي بها يمكنهم إدراكه». إن القيم موجودة بالقوة في الأبنية الأدبية، وهي لا تدرك، ولا تقدر بالفعل إلا إذا إستشفها القراء الذين تتحقق فيهم الشروط المطلوبة. ولا شك أن هناك إتجاهاً باسم الديمقراطية أو العلم لرفض أي إدعاء بالموضوعية أو «القيمة» لا يمكن التحقق منه علناً في أكمل معنى. ولكن من الصعب أن نتصور «قيماً» تطرح نفسها هكذا دون شرط.

وكتب مبادىء النقد القديمة تقابل بين النقد «السديد» وأنواع أخرى - «الإنطباعي» مثلاً. هذه التفرقة قامت على الخطأ. فالنوع الأول استند إلى قواعد أو مبادىء تفترض موضوعيتها، أما الثاني فقد زها بافتقاده للمرجع العام. ولكن الواقع أن هذا النوع الأخير من النقد لم يكن إلا صورة غير من معلنة من حكم أصدره خبير يصبح ذوقه معياراً لأصحاب المدارك الأقل حساسية. وليس هناك كثرة من النقاد من النوع الثاني الذين لم يحاولوا ما عرفه ريمي دي جورمونت Remy de Gourmont بالجهد الكبير لأي رجل صادق «يحيل إنطباعاته الشخصية إلى قوانين». واليوم نجد أن كثيراً من المقالات التي تسمى «نقداً» ما هي إلا تأويلات لقصائد معينة أو كتّاب، ولا

تقدم تقويماً حاسماً أو تقديراً أو تحديداً لمنزلة. وتثار أحياناً بعض الإعتراضات حول تسمية مثل هذه الشروح «نقداً» (وكلمة Criticism في أصلها الإغريقي تعني «الحكم»). وأحياناً يكون التمييز بين النقد «التوضيحي» و «الحكمي» كنمطين بديلين من أنماط النقد. ورغم أنه يمكن التفرقة بين تأويل المعنى Deutung والحكم على القيمة Wertung إلا أنه في «النقد الأدبي» نادراً ما يمارس هذا أو يمكن ممارسته. وإنما الذي يطلب أو يقدم بشكل عام على أنه «نقد حكمي» ما هو إلا جدولة عشوائية للكتاب والقصائد، مصحوبة بإحالات إلى المصادر إو بالإستناد إلى بضع قواعد من نظريات الأدب. وتجاوز ذلك يتطلب بالضرورة إجراء تحليلات، ومقارنات تحليلية. ومن جانب آخر فإن المقالة التي تبدو تفسيرية صرفة ينبغي بحكم وجودها أن تقدم حداً أدنى من الحكم على القيمة؛ وإذا كانت المقالة تفسر قصيدة، ينبغي أن تقدم حكماً على القيمة الجمالية، وليس على الجانب التاريخي، أو الشخصي أو الفلسفي. إن صرف الوقت والإهتمام إلى دراسة شاعر أو قصيدة هو أصلاً حكم على القيمة، بيد أن قليلاً من المقالات التفسيرية تقدم حكماً متضمناً في عملية إختيار الموضوع. «ففهم الشعر» يتحول تلقائياً إلى «الحكم على الشعر». غير أنه يحكم عليه في التفاصيل ويحكم عليه في ثنايا عملية التحليل، بدلاً من أن يجيء الحكم في صورة إعلان في الفقرة الأخيرة. وكان تجديد إليوت Eliot يوماً ما في مقالاته هو أنه لا يورد ملخصات في ختام المقال أو أحكاماً منفردة، بل إنه يقدم أحكاماً مطردة على طول الطريق خلال المقال: عن طريق المقابلات المحددة، أو وضع شاعرين جنباً إلى جنب لدراسة صفة معينة، بالإضافة إلى ما قد يورده أحياناً من أحكام عامة.

ولعل التمييز الذي ينبغي أن نقدمه هو ذلك الذي يكون بين الحكم الصريح والحكم الضمني - وهو يختلف عن التمييز بين الأحكام الواعية والعفوية. هناك حكم وجداني، وهناك حكم مبني على الحجة والمنطق. وليس هناك تناقض بالضرورة بينهما: فالوجدان لا يمكن أن يكون له قوة

نقدية ذات بال بغير سند كاف من المقولة النظرية التي لها صفة العمومية.
والحكم المنطقي في مسائل الأدب، لا يمكن تكوينه إلا على أساس من وجدان مباشر أو غير مباشر.

الفصل التاسع عشر
التاريخ الأدبي

هل يمكن أن يكتب تاريخ أدبي، بمعنى أن تكتب مادة تكون أدبية وتاريخاً معاً؟ ينبغي أن نصرح أن معظم تواريخ الأدب إن هي إلا تواريخ إجتماعية، أو تواريخ للفكر كما يصوره الأدب، أو إنطباعات وأحكام عن أعمال معينة مرتبة ترتيباً زمنياً. ونظرة إلى عملية تأريخ الأدب الإنجليزي ستؤيد هذا الرأي. فقد علل توماس وارتن Thomas Warton أول مؤرخ «رسمي» للشعر الإنجليزي، دراسة الأدب القديم «بأنه يسجل في أمانة أحوال العصر، ويخلد أشد صور التقاليد جذباً وتعبيراً»، «وينقل إلى الذرية رسماً حقيقياً للحياة». وقد أخذ هنري مورلي Henry Morley الأدب على أنه «السيرة القومية» أو «قصة العقل الإنجليزي». واعتبر لزلي ستيفن Leslie Stephen الأدب «وظيفة محددة للكيان العضوي الإجتماعي بأكمله»، «نوعاً من النتاج غير المباشر» للتغير الإجتماعي أما و. ج. كورتهوب W. J. Courthope المؤلف للتاريخ الوحيد للشعر الإنجليزي المبني على تصور موحد لتطوره، فقد عرف «دراسة الشعر الإنجليزي على أنها في الواقع دراسة النمو المستمر لمؤسساتنا القومية كما انعكس في الأدب» وبحث عن وحدة الموضوع. «بالتحديد في الجهة التي اتجه إليها المؤرخ السياسي أي في حياة الأمة ككل».

وبينما عالج هؤلاء وغيرهم من المؤرخين الأدب كمجرد وثيقة لتصوير التاريخ القومي والإجتماعي، اعتبر مجموعة أخرى أن الأدب أولاً وقبل كل

شيء فن، وإن بدا أنهم غير قادرين على كتابة التاريخ. فهم يقدمون لنا سلسلة غير مطردة من المقالات عن الكتاب الفرادي، ويحاولون الربط بينهم بواسطة «المؤثرات» ولكنهم يفتقدون أي تفهم لحقيقة التطور التاريخي. وقد زعم ادموند جوس Edmund Gosse في مقدمة كتابة «التاريخ المختصر للأدب الإنجليزي الحديث» (١٨٩٧) أنه سيوضح «حركة الأدب الإنجليزي ليبرز الشعور بتطور الأدب الإنجليزي»، ولكن كان هذا مجرد مظهر للولاء لمبدأ انتشر من فرنسا، دون التقيد باتباعه. وفي واقع الأمر، نجد كتبه سلسلة من الملاحظات النقدية حول بعض الكتاب وعدد من أعمالهم في سياق زمني. وقد أعلن جوس لاحقاً ـ وكان محقاً في ذلك ـ أن الكاتب الفرنسي Taine لم يستهوه، وأكد أنه مدين لسانت بيف Sainte - Beuve سيد تصوير الشخصيات في سيرهم. ويصدق الأمر أيضاً بالنسبة لجورج سنتسبنري George Saintsbnry ـ مع أخذ الإختلافات في الإعتبار ـ الذي كان فهمه للنقد قريباً من نظرية باتر Pater وتطبيقاته المبنية على «التذوق»، كما ينطبق الأمر أيضاً على أوليفر إلتون Oliver Elton الذي يقع كتابه المسمى «مسح للأدب الإنجليزي Survey of English Literature» في ست مجلدات. وهو أروع إنجاز معاصر في تاريخ الأدب الإنجليزي. وفيه يقر إلتون بصراحة أن الكتاب «عرض ونقد مباشر وليس تاريخاً». ونستطيع أن نطيل هذه القائمة إلى ما لا نهاية، وأي فحص لتواريخ الأدب في فرنسا وألمانيا سيصل مع بعض الإستثناء - إلى نتائج مماثلة. ومن ثم فقد كان تين Taine يهتم أساساً بالنظريات المتعلقة بالشخصية القومية وبفلسفته الخاصة «بالبيئة» والجنس البشري، كما درس جوسران Jusserand تاريخ العادات والتقاليد كما صورها الأدب الإنجليزي، وابتدع كازاميان Cazamian نظرية كاملة حول «ذبذبة الإيقاع الأخلاقي للروح القومية الإنجليزية». ومعظم تواريخ الأدب الرئيسية إما أن تكون تواريخ للحضارة أو مجموعات من المقالات النقدية. والنمط الأول ليس تاريخاً «للفن»، والثاني ليس «تاريخاً» للفن.

لماذا لم يكن هناك محاولة على نطاق واسع لتتبع تطور الأدب كفن؟

أحد العوائق هو أن التحليل التمهيدي للأعمال الفنية لم يجر بشكل متسق ومنظم. والنظرية الأدبية لم تطور بعد المناهج التي تمكننا من وصف العمل الفني كمجرد نسق من الرموز. فإما أن نقنع بالمعايير البلاغية القديمة، غير الشافية لإنشغالها بأفانين سطحية، أو أن نتخذ لغة وجدانية تصف أثر العمل الفني على القارىء في تعبير قاصر عن الإرتباط الحقيقي بالعمل ذاته.

وصعوبة أخرى وهي الفكرة المسبقة القائلة بأنه لا يمكن إعداد أي تاريخ للأدب إلا في إطار التعليل المستمد من نشاط إنساني آخر. وصعوبة ثالثة تكمن في مفهوم تطور فن الأدب ككل. قلة تلك التي تشك في إمكان إعداد تاريخ داخلي لفن التصوير أو فن الموسيقى. يكفي أن تجول خلال أي مجموعة من متاحف الفن المرتبة زمنياً أو على أساس «المدارس» لترى أن هناك تاريخاً للتصوير مميزاً عن تاريخ المصورين أو عن التذوق أو الحكم على أعمال منفردة. كما يكفي أن تستمع إلى كونسرت رتبت فيه المؤلفات الموسيقية زمنياً لترى أن هناك تاريخاً للموسيقى ليس له أدنى صلة بسير المؤلفين الموسيقيين، أو بالأحوال الإجتماعية التي ألفت في ظلها هذه الأعمال، أو بتذوق الأعمال المنفردة. كانت هناك محاولات لكتابة هذه التواريخ منذ ألف ونكلمان Winckelmann كتابه Geschichte der Kunst im Altertum ومعظم تواريخ الموسيقى منذ بيرني Burney قد التفتت إلى تاريخ الأشكال الموسيقية.

والتاريخ الأدبي أمامه المشكلة المناظرة حول تتبع تاريخ الأدب كفن، في عزلة نسبية عن التاريخ الإجتماعي، وسير الكتاب، أو تناول أعمال منفردة. ومن الطبيعي أن يكون لتاريخ الأدب (بهذا المعنى المحدود) عقباته الخاصة. فالعمل الأدبي الفني - إذا قورن باللوحة المصورة التي يمكن أن ترى في لمحة خاطفة - يقوم من خلال تتابع زمني، ومن ثم فمن الصعب أن يدرك ككل متجانس. ولكن المقارنة مع الشكل الموسيقي تؤدي إلى أنه في الإمكان أن نصل إلى نسق أدبي وإن لم يتحقق هذا إلا من خلال تسلسل زمني. وهناك مشاكل خاصة أخرى. ففي الأدب تدرج في الإنتقال من

الجمل البسيطة إلى الأعمال الفنية التي هي غاية في التنظيم، إذ أن وسيلة الأدب - وهي اللغة - هي أيضاً وسيلة الإتصال في الحياة اليومية، وبخاصة أنها وسيلة التعبير في العلوم. وعلى هذا فتزداد الصعوبة في عزل البناء الجمالي للعمل الأدبي. ومع هذا فإن اللوحة التوضيحية في كتاب من كتب تعليم الطب، والمارش العسكري مثلان يوضحان أن الفنون الأخرى لها أيضاً حالاتها التي تقع على الخط الفارق، وأن الصعوبات في التفرقة بين الفن وما ليس بفن في التعبير اللغوي لا تزيد إلا من حيث الكم.

ومع هذا فهناك من أصحاب النظريات من ينفي ببساطة أن الأدب له تاريخ. و. ب. كير W. P. Ker مثلاً يقول أننا لا نحتاج تاريخاً أدبياً، لأن موضوعاته حاضرة دائماً، إنها «أزلية»، ومن ثم فليس لها تاريخ البتة. كذلك ينفي ت. س أليوت T. S. Eliot عن العمل الفني أن يكون له «ماضي». يقول إليوت «أن مجمل الأدب الأوربي منذ هومير له وجود متزامن، ويمثل نظاماً متزامناً». إن الفن على حد قول شوبنهاور - قد وصل إلى غايته. إنه لا يتحسن أبداً، أو يستبدل بما هو أفضل، أو يتكرر، وفي الفن لا حاجة بنا لأن نكتشف Wie es eigntlich gewesen الشيء كما كان في الحقيقة - كما وصف رانكه Ranke أهداف علم التأريخ - لأننا نستطيع بالخبرة المباشرة أن نعرف كيفية الأشياء. ومن ثم فإن التاريخ الأدبي ليس تاريخاً حقاً لأنه معرفة الحاضر، الموجود في كل شيء والأزلي. ولا يستطيع المرء أن ينكر بالطبع، أن هناك فارقاً حقيقياً بين التاريخ السياسي وتاريخ الفن. وهناك تمييز بين ذلك الذي هو تاريخي ولكنه ماضي، وذلك الذي هو تاريخي وإن كان ما زال في صورة ما حاضراً.

وكما أوضحنا من قبل أن العمل الفني المنفرد لا يظل دون تغيير عبر التاريخ. هناك - لا شك - وحدة جوهرية في البناء بقيت خلال العصور. ولكن هذا البناء ديناميكي، إنه يتغير خلال حركة التاريخ، إذ يمر في عقول القراء والنقاد، والفنانين الآخرين. ولم يحدث قط أن قطعت عملية التفسير والنقد والتذوق، بل يحتمل أن تستمر إلى ما لا نهاية، أو طالما لم يحدث انقطاع

كامل للتقليد الثقافي. ووصف هذه العملية هو أحد مهام المؤرخ الأدبي. ومهمة أخرى هي متابعة نمو الأعمال الأدبية بتبويبها في مجموعات أصغر وأكبر، من حيث الكتاب المشتركين، أو من حيث الأجناس الأدبية، أو طبائع الأسلوب أو التقليد اللغوي، وأخيراً في إطار تصور عام للأدب العالمي.

أما مبدأ تطور سلسلة من الأعمال الفنية فإنه يبدو غاية في الصعوبة. إذ أن كل عمل فني هو ـ للوهلة الأولى ـ بناء مستقل عن الأعمال الفنية المجاورة. ويستطيع المرء أن يحاج بأنه ليس هناك تطور من شخصية فردية إلى أخرى. بل إن المرء قد يقابل بالإعتراض بأنه ليس هناك تاريخ أدب، وإنما تاريخ رجال يكتبون. ولكن طبقاً لنفس الحجة يكون علينا ألا نكتب تاريخاً للغة، حيث أن هناك رجالاً يتكلمون اللغة، ولا نكتب تاريخاً للفلسفة لأن هناك رجالاً يفكرون.

والمغالاة في «دراسة الشخصية Personalism» بهذه الصورة سوف يؤدي إلى القول بأن كل عمل فني معزول تماماً، وهو ما سيعني في الواقع أنه سيكون غير قابل للإفشاء، وغير قابل للفهم. لا بد لنا إذن أن نفهم الأدب على أنه نظام كامل من الأعمال، تتغير علاقاتها فيما بينها بصفة دائمة، وذلك مع ظهور أعمال جديدة، وأنه ينمو ككل متكامل متغير. بيد أن مجرد حقيقة تغير الموقف الأدبي في عصر ما عما كان الحال عليه في حقبة سابقة أو قرن سابق ليست كافية لإثبات وجود عملية تطور تاريخي، لأن فكرة التغير تنطبق على أي سلسلة من الظواهر الطبيعية. إنها قد تعني مجرد إعادة ترتيب جديد، ولكنه سيكون غير ذي معنى وغير قابل للفهم. وعلى هذا فإن دراسة التغير التي أ صى بها ف. ج. تجارت F. J. Teggart في كتابه «نظرية التاريخ» Theory of History ستؤدي إلى مجرد إزالة الفوارق بين العمليات التاريخية والعمليات الطبيعية، ويبقى للمؤرخ أن يعيش على ما يقترضه من العلوم الطبيعية. وإذا حدثت هذه التغيرات في إطراد مطلق فسنصل إلى فكرة القانون كما يتصوره عالم الطبيعة. ومع هذا، فرغم الإفتراضات البارعة التي قدمها شبنجلر Spengler وتوينبي Toynbee فإن مثل هذه التغيرات السابق التنبؤ

بها (المتوقعة) لم يسبق أن اكتشفت في أي عملية تاريخية.

والتطور يعني شيئاً آخر وشيئاً أكبر من التغيير حتى ولو كان منظماً ومتوقعاً. واضح أنه يجب استخدامه بالمعنى الذي رسخه علم الحياة (البيولوجيا). ففي علم الحياة ـ إذا حققنا ملياً ـ فسنجد أن هناك مفهومين جداً مختلفين للتطور: أولاً هناك العملية التي تتمثل في نمو البيضة لتصبح طائراً، وثانياً، هناك التطور الذي يمثله التغيير في مخ السمكة إلى مخ الإنسان. هنا لا نجد سلسلة من المخاخ تتطور بالفعل، ولكن هناك تصور مطلق «للمخ» يمكن تحديده عن طريق وظيفته. والمراحل الفردية للتطور ترى على أنها اقتراب لمثل أعلى مأخوذ من «المخ البشري».

هل يمكن أن نتحدث عن التطور الأدبي بأي من المعنيين المشار إليهما؟ لقد افترض كل من فرديناند برونتيير Ferdinand Bruntiere وجون أدنجتن سيموندز John Addington Symonds أننا يمكن أن نتخذ كلا المعنيين. افترضا أنه يمكن اعتبار الأجناس الأدبية مناظرة للأجناس في الطبيعة. فالأجناس الأدبية حين تصل إلى درجة من الكمال، لا بد أن تذوي وتضعف، ثم أخيراً تختفي، هذا ما رآه برونتيير. أضف إلى هذا أن الأجناس تتحول إلى أجناس أعلى متباينة كما يحدث بالنسبة للأجناس البشرية طبقاً لمفهوم داروين Darwin للتطور. إن استخدام فكرة «التطور» بالمعنى الأول من الكلمة لم يزد على أن يكون مجازاً طريفاً. فطبقاً لبرونتيير ولدت المأساة الفرنسية على سبيل المثال ونمت ثم اضمحلت، وقضت. ولكن النظير الثالث Tertium Comparationis لمولد المأساة هو أنه لم تكتب مسرحيات مأساوية بالفرنسية قبل جودل Jodelle. وقد ماتت المأساة بمعنى أنه لم تكتب مسرحيات مأساوية هامة تتفق مع مفهوم برونتيير بعد فولتير Voltaire . ولكن الاحتمال سيظل قائماً دائماً في أن تكتب مأساة عظيمة بالفرنسية في المستقبل. وطبقاً لبرونتيير فإن مسرحية «فيدر Phédre » لراسين Racine تعد بداية النهاية للمأساة، حين أصابتها الشيخوخة، ولكنها تعد بالنسبة لنا فتية نضرة بالمقارنة بمآسي عصر النهضة المشحونة بالعلم، والتي طبقاً لهذه

النظرية تمثل شباب المأساة الفرنسية. وأدهى من ذلك الفكرة القائلة بأن الأجناس تتحول إلى أجناس أخرى، كما تحولت - في رأي برونتيير - الخطابة المنبرية الفرنسية في القرون القديمة إلى القصيدة الغنائية الرومانتيكية. الواقع أنه لم يحدث «تحول» حقيقي. كل ما يمكن قوله هو أن نفس المشاعر أو مشاعر مماثلة كان يعبر عنها في السابق بوسيلة الخطابة ثم بعد ذلك في الشعر الغنائي، أو ربما خدم الجنسان نفس الأغراض الاجتماعية، أو أغراضاً اجتماعية متماثلة.

بينما يتحتم علينا أن نرفض التناظر البيولوجي بين نمو الأدب وبين عملية التطور المغلقة من الميلاد إلى الممات - وهي فكرة لم تندثر بأية حال وقد أعاد إحياءها حديثاً شبنجلر وتوينبي - إلا أن «التطور» بالمعنى الثاني يبدو أقرب إلى المفهوم الحقيقي للتطور «التاريخي». إذ أنه لا يرى الأمر على أنه سلسلة من التغيرات، ولكن بدلاً من ذلك، يشترط أن يكون هناك هدف لهذه السلسلة. والأجزاء المتعددة للسلسلة ينبغي أن تكون الشرط الضروري لتحقيق الهدف. ومفهوم التطور نحو هدف محدد (مثلاً - العقل البشري) يجعل من التغيرات المتتابعة سلسلة حقيقية لها بداية ونهاية. ومع هذا فهناك فرق هام بين هذا المعنى الثاني للتطور البيولوجي، و«التطور التاريخي» بمعناه الصحيح. لنتفهم التطور التاريخي مميزاً عن التطور البيولوجي، ينبغي أن ننجح في المحافظة على تفرد الحدث التاريخي دون أن ننزل بالعملية التاريخية إلى أن تكون مجموعة من الأحداث المتتابعة غير المترابطة.

ويكمن الحل في ربط العملية التاريخية بقيمة أو معيار. حينذاك ستنشق سلسلة الأحداث التي تبدو غير ذات معنى إلى عناصرها الضرورية وغير الضرورية. حينذاك فقط سوف يمكننا أن نتحدث عن تطور تاريخي يحتفظ بتفرد الحادث الواحد دون أن يمسه. وربطنا للحقيقة الفردية بقيمة عامة، لا يحط من شأن الفرد بجعله مجرد عينة لمبدأ عام، ولكن بدلاً من ذلك، بجعله الفرد ذا شأن. والتاريخ لا يجعل ببساطة من القيم العامة أموراً فردية (وبالطبع ليس التاريخ حركة غير متصلة وغير ذات معنى)، ولكن

العملية التاريخية تظل دائماً تنتج أشكالاً جديدة من القيمة لم تكن معروفة من قبل ولم يمكن التنبوء بها. ونسبية العمل الفني الفردي إلى ميزان للقيم هي إذن ليست إلا المعادل الضروري لتفرده. وستقام سلسلة التطورات بالإشارة إلى مخطط من القيم والمعايير، ولكن هذه القيم ذاتها لا تظهر إلا من تأمل هذه العملية. وينبغي أن يقر المرء أن هنا حلقة منطقية. العملية التاريخية يحكم عليها بالرجوع إلى القيم، وفي الوقت ذاته يشتق ميزان القيم ذاته من التاريخ. ولا يمكن أن نتجنب هذا، وإلا فسيكون علينا أن نقبل فكرة حركة التغير غير ذات المعنى، أو أن نطبق معايير من خارج نطاق الأدب ـ مطلقاً من المطلقات غريباً عن تطور الأدب.

لقد جاءت هذه المناقشة لمشكلة التطور الأدبي تجريدية بالضرورة. وفيها حاولنا أن نثبت أن تطور الأدب يختلف عن تطور علم الحياة (البيولوجي)، وأنه لا علاقة له بفكرة التقدم المنسق نحو نموذج أزلي واحد. أما التاريخ فلا يمكن أن يكتب إلا بالرجوع إلى مخططات متغيرة للقيم، وهذه المخططات لا بد أن تنتزع من التاريخ نفسه. ويمكن التمثيل لهذه الفكرة بالرجوع إلى بعض المشاكل التي يواجهها التاريخ الأدبي.

إن أوضح العلاقات بين الأعمال الأدبية ـ المصادر والمؤثرات ـ سبق أن عولجت كثيراً وهي تكون السواد الأعظم من الدراسات التقليدية. ورغم أنها ليست تاريخاً أدبياً بالمعنى الضيق، فإنه من الواضح أن تحقيق العلاقات الأدبية بين الكتاب هو تمهيد هام لكتابة مثل هذا التاريخ الأدبي، فإذا شئنا مثلاً أن نكتب تاريخ الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر، فيتحتم أن نعرف على وجه الدقة علاقات شعراء ذلك القرن بسبنسر Spenser وميلتون Milton ودرايدن Dryden وكتاب مثل «تأثير ميلتون في الشعر الإنجليزي Miltons Influence on English Poetry لمؤلفه ريموند هافنز Raymond Havens وهو دراسة نقدية أساساً، يجمع شواهد مؤثرة، عن تأثير ميلتون لا عن طريق جمع آراء ميلتون التي رددها شعراء القرن الثامن عشر فحسب، بل أيضاً بدراسة النصوص وتحليل أوجه الشبه والتناظر. وتصيد أوجه التناظر أصبحت حديثاً

عملية غير مقبولة على نطاق واسع، وخاصة حين يحاولها دارس غير متمرس، إذ تصبح عرضة لمخاطر واضحة. أولاً يجب أن تكون أوجه التناظر حقيقية، وليست مجرد متشابه غامضة يفترض مع تعددها أن تتحول إلى برهان. فحاصل جمع أربعين صفراً لا يزال صفراً. أضف إلى هذا أن أوجه التناظر لا بد أن تكون مانعة، أي أن يكون هناك تثبت من أن التناظر لا يعود إلى مصدر مشترك. وهذا اليقين لا يمكن الوصول إليه إلا إذا كان الباحث على معرفة ضليعة بالأدب، أو إذا كان التناظر نسقاً غاية في التعقيد، وليس عنصراً منفرداً أو كلمة. والدراسات التي تنتهك هذه المتطلبات الأدبية لا تصدمنا بكثرتها فحسب، بل إن بعضها يصدر أحياناً عن باحثين لهم وزنهم ممن يمكنهم إدراك الأشياء المتعارف عليها في عصر ما ـ التعبيرات المسكوكة، والمجازات المعادة، وأوجه الشبه التي تتولد من موضوع عام مشترك.

ومهما كان من مساوىء المنهج، فإنه منهج مشروع ولا يمكن رفضه بكليته. إذ عن طريق الدراسة المتوزانة للمصادر يمكن التحقق من العلاقات الأدبية، ومن تلك العلاقات الاقتباسات والسرقات والأصداء التي هي أقلها أهمية: إنها تثبت على الأكثر حقيقة العلاقة، وإن كان هناك كتاب مثل سترن Sterne وبيرتون ممن يعرفون كيف يستخدمون الاقتباسات لأغراضهم الفنية. ولكن من الواضح أن مسائل العلاقات الأدبية غاية في التعقيد، وتتطلب لحلها التحليل النقدي الذي يكون دراسة التناظر مجرد أداة متواضعة له. وعيوب كثير من الدراسات من هذا النوع تكمن في تجاهلها لهذه الحقيقة: ففي محاولاتهم لعزل عنصر واحد، يفتتون العمل الفني إلى قطع صغيرة من الفسيفساء. ولا يمكن أن تجرى مناقشة مجدية للعلاقات بين عملين أدبيين أو أكثر إلا إذا نظرنا إلى تلك الأعمال في موقعها المناسب في إطار التطور الأدبي. إذ أن العلاقات بين الأعمال الأدبية تشكل قضية نقدية تتمثل في مقارنة كلين متكاملين، تصورين لا يمكن تفتيتهما إلى الأجزاء التي تكونهما إلا عند الدراسة المبدئية.

وحين تركز المقارنة على كلين متكاملين، سنستطيع أن نتوصل إلى أحكام حول قضية أساسية بالنسبة لتاريخ الأدب، وهي قضية الأصالة. والناس في أيامنا هذه يخطئون فهم الأصالة على أنها مجرد انتهاك للتقاليد، أو أن يبحثون عنها في غير مكانها، في مادة العمل الفني، أو في مجرد هيكله من حبكة تقليدية، أو إطار مألوف. وفي العصور السابقة كان هناك فهم أصح لطبيعة الخلق الأدبي، وإدراك لضآلة القيمة الفنية للموضوع أو الحبكة التي تعتمد على مجرد الأصالة فحسب. وقد كان عصرا النهضة والكلاسيكية الجديدة على حق حين علقا أهمية كبرى على الترجمة، وخاصة ترجمة الشعر، وعلى «المحاكاة» بالمعنى الذي في إطاره حاكى الشاعر بوب Pope قصائد هوراس Horace التهكمية، وحاكى الدكتور جونسون Dr. Johnson قصائد جوفنال Juvenal إن الخطأ في فهم العملية الفنية وراء كثير من الأعمال من هذا النوع. خذ مثلاً الدراسات الكثيرة التي كتبها سير سيدني لي Sidney Lee عن السونيت الإليزابثية والتي تثبت التقليدية الموغلة لهذا الشكل من القصيدة، ولكنها لا تثبت بالضرورة كما افترض سيدني لي، افتقاد هذه القصائد للصدق أو سوءها. إن العمل من خلال تقليد معين، واستخدام آلاته تنسجمان تماماً مع القوة العاطفية، والقيمة الفنية. وتنشأ المشاكل النقدية الحقيقية في هذا النوع من الدراسة إذا وصلنا إلى مرحلة الوزن والمقارنة، لنوضح كيف يستخدم فنان ما توصل إليه فنان آخر، حين نرصد القدرة على إعادة التشكيل. إن ضبط الموقع المحدد لكل عمل في إطار التقليد هو أولى مهام التاريخ الأدبي.

إن دراسة العلاقات بين عملين فنيين أو أكثر يؤدي إلى مزيد من المشاكل في تطور التاريخ الأدبي. لعل أول وأوضح سلسلة من الأعمال الفنية هي تلك التي يكتبها الكاتب نفسه. هنا سيكون من السهل تحديد مخطط القيم والهدف: فنستطيع أن نحكم على عمل ما، أو مجموعة من الأعمال بأنها أنضجها، ويمكننا أن نحلل كل الإعمال الأخرى من منطلق اقترابها من هذا المستوى. وكثير من الدراسات للكتاب المنفردين حاولت هذا الاتجاه، وأن ندر الإحساس الواضح بالمشاكل المتضمنة، وغالباً ما

اختلطت الدراسة بمشاكل حياة الكاتب الشخصية.

ونمط آخر من المسلسل التطوري يمكن إقامته بعزل سمة بعينها من الأعمال الأدبية ثم تتبع تقدمها نحو نمط مثالي (وإن ظل مثالياً لفترة ما)، ويمكن إجراء هذا بدراسة أعمال كاتب واحد، إذا درسنا مثلاً ـ كما فعل كليمن Clemen تطور الصورة عند شكسبير، أو يمكن تطبيقها على عصر معين، أو على أدب أمة بأكملها. وكتب مثل تلك التي كتبها جورج سانتسبري George Saintsbury عن تاريخ العروض الإنجليزي وإيقاع النثر تعزل عنصراً معيناً وتتبّع تاريخه، رغم أن كتب سانتسبري الطموحة يشوبها غموض وبلى مفاهيم العروض والإيقاع التي بنيت عليها. وهي بذلك تقوم دليلاً على أنه لا يمكن كتابة تاريخ ثبت دون أن يستند إلى قواعد كافية محددة. وستنشأ نفس نوع المشاكل في كتابة تاريخ العبارة الشعرية الإنجليزية، الذي ليس لدينا منه إلا بضع كتابات مجملة أو تاريخ للصورة الشعرية الذي لم يسبق محاولة كتابته.

وقد يتوقع أن يضم إلى مثل هذا النمط من الدراسة الدراسات التاريخية الكثيرة التي تدور حول الموضوعات والعناصر المكونة مثل موضوع هاملت Hamlet أو دون جوان Don Juan أو اليهودي التائه Wandering Jew ولكن الواقع أن هذه قضايا مختلفة. فمختلف صيغ حكاية ما لا ترتبط إحداها بالأخرى ارتباطاً ضرورياً ولا تكون استمراراً كما هو الحال بالنسبة للعروض أو التعبير. وقد يكون تتبع كل صيغ مأساة ماري ملكة اسكتلندا قضية تهم تاريخ الشعور السياسي، كما يمكن طبعاً أن تصور التغيرات في تاريخ الذوق ـ أو حتى المفاهيم المتغيرة للمأساة. ومع هذا فهي لا تتضمن تماسكاً حقيقياً ولا يساندها منطق. إنها لا تقدم قضية واحدة، ومن المؤكد أنها لا تضم قضية نقدية. إن تاريخ المادة Stoffgeschicht هو أقل التواريخ أدبية.

يطرح تاريخ الأجناس والأنماط الأدبية مجموعة أخرى من القضايا. ولكنها قضايا لا تستعصي على الحل، ورغم محاولات كروتش Croce الإنتقاص من المفهوم ككل، فلدينا كثير من الدراسات التي تمهد لهذه

النظرية، وهي ذاتها تقترح المدخل النظري الضروري لتتبع تاريخ واضح. مشكلة تاريخ الأجناس الأدبية هي ذاتها مشكلة كل التاريخ: بمعنى أنه كي نكتشف الشكل الأدبي مناط البحث وهو في هذه الحالة الجنس الأدبي) فينبغي علينا دراسة التاريخ، ولكننا لا نستطيع دراسة التاريخ دون أن يكون في ذهننا أساس للإختيار. ومع هذا فإن دائرتنا المنطقية ليست مستعصية على الاجتياز. فهناك حالات، مثل حالة السونيت Sonnet حيث نجد مخططاً ظاهرياً يكون أساس التصنيف، (وهو القصيدة ذات الأبيات الأربعة عشر المقفاة طبقاً لنظام معين)، وهذا يعطينا نقطة البدء الضرورية. وفي حالات أخرى مثل المرثاة elegy أو النشيد ode فللمرء أن يشك فيما أن تاريخ الجنس الأدبي لا يربطه إلا مسمى لغوي مشترك. فقد لا يبدو هناك إلا قليل من التشابك بين قصيدة بن جونسون Ben Jonson «نشيد لشخصه Ode to Himself» وقصيدة كولنز Collins «نشيد للمساء Ode to Evening» وقصيدة وردزورث Wordsworth «إيحادات الخلود Intimations of Immortality». ولكن العين الفاحصة سترى سلفاً مشتركاً في أناشيد هوراس Horace وبندار Pindar. وسيمكنها أن تحدد الرابطة، والإستمرارية بين تقاليد وعصور ظاهرها الإختلاف. إن تاريخ الأجناس الأدبية دون شك هو أحد المجالات المأمولة لدراسة التاريخ الأدبي.

هذه النظرة المبنية على دراسة هيئة أو تكوين الأعمال الفنية The morphological approach يمكن أن تطبق على نطاق واسع على الموروث الشعبي (الفولكلور) بل ينبغي أن يكون لها ذلك. إذ أنه في مجال الموروث الشعبي تظهر الأجناس الأدبية جلية، وتحدد بشكل أوضح مما هو الحال في مجال الفن الأدبي. وفيه أيضاً يكون لتلك النظرة نفس القيمة التي تعطى لدراسة هجرة الموضوعات والمكونات، وهي دراسة مفضلة عادة. وقد كانت هناك بدايات حسنة من هذه الزاوية، ولا سيما في روسيا. فالأدب الحديث حتى الحركة الرومانسية يصعب على الفهم دون تفهم للأجناس الأدبية الكلاسيكية، وللأجناس الجديدة التي ظهرت في العصور الوسطى؛ اختلاط

هذه الأجناس، وتداخلها وصراعها هو جزء كبير من التاريخ الأدبي بين عامي ١٥٠٠ م، ١٨٠٠ م. والواقع أنه مهما فعل العصر الرومانتيكي لتغشية الفوارق ولتقديم أجناس مختلطة، فإنه من الخطأ الإقلال من شأن قوة فكرة الأجناس الأدبية، حتى في الآداب الأكثر حداثة، إن التواريخ الأولى للأجناس الأدبية التي كتبها برونتيير Bruntiere وسيموندز Symonds يعيبها بالتأكيد اعتمادها المتزايد على التناظر البيولوجي. ولكن جرت دراسات في السنوات الأخيرة تتميز بالمزيد من الحرص، وتواجه هذه الدراسات خطر النزول إلى مجرد وصف الأنماط، أو أن تصبح مجرد سلسلة غير متصلة من المناقشات المنفردة، وهو مصير لقيه كثير من الكتب التي تعد نفسها تواريخ للمسرح أو للقصة. ولكن هناك كتباً تواجه بوضوح قضية تطور النمط الأدبي. وهي قضية لا يمكن تجاهلها عند كتابة «تاريخ المسرح الإنجليزي حتى شكسبير»، الذي ضم تتابع أنماط مثل مسرحية السر mystery Play ومسرحية الأخلاق morality ويمكن تتبع نشأة المسرح الحديث في أشكال مختلطة مثل مسرحية بال Bale المسماة King John. وكتاب جرج W. W Greg المسمى «الشعر الرعوي والمسرحية الرعوية Pastoral Poetry and Pastoral Drama» هو من أوائل الأمثلة على تاريخ الأجناس الأدبية الجيد. وبعده جاء كتاب س. س لويس C. S. Lewis المسمى «Allegory of Love» مثلاً لِخطة تطور قائمة على وضوح الرؤية. وفي المانيا هناك كتابان جيدان على الأقل وهما كتاب كارل فيتور Karl Viëtor تاريخ النشيد الألماني History of the German Ode وكتاب جونتر موللر Gunther Muller المسمى تاريخ الأغنية الإلمانية History of the German Song وكلا الكاتبين فكرا بدقة في القضايا التي يواجهانها. ويدرك فيتور بوضوح الحلقة المنطقية، ولكنه لا يتخوف منها: فهو يرى أن على المؤرخ أن يتفهم حدساً، ولو بصورة مبدئية، ما هو ضروري بالنسبة للنوع الأدبي محل اهتمامه، ثم يتجه إلى أصل النوع ليحقق أو يصحح افتراضه. ورغم أن الجنس الأدبي سيظهر في التاريخ ممثلاً في الأعمال الفردية، إلا أنه لن يوصف بكافة سمات هذه الأعمال المنفردة: وعلينا أن نأخذ الجنس الأدبي كمفهوم «ضابط» أو نسق أساسي، وعرف

حقيقي، بمعنى أنه ذو فاعلية في صياغة الأعمال. والتاريخ لا حاجة له البتة في أن يصل إلى غرض محدد، بمعنى أنه ليس هناك استمرار أو تمييز للجنس؛ ولكن كي نكتب تاريخاً حقاً لا بد أن يكون في تصورنا غرض أو نمط مؤقت.

ويثير تاريخ العصر أو الحركة الأدبية مشاكل مشابهة لهذه تماماً. فمناقشة التطور أوضحت حتماً أنه لا يمكننا أن نوافق على رأيين نقيضين: إما النظرة الميتافيزيقية المبنية على أن العصر كيان متكامل تدرك طبيعته حدساً، أو النظرة الإسمية المغالية القائلة بأن العصر ما هو إلا نعت لغوي لأي قطاع من الزمن محل بحث لغرض وصفه. والإسمية المغالية تفترض أن العصر هو أمر مفروض قسراً على مادة هي في الحقيقة فيض مستمر بلا وجهة، ومن ثم فنحن نخرج منها بفوضى من الأحداث المحددة ـ من جانب، وبنعوت ذاتية صرفة ـ من جانب آخر. وإذا اتخذنا هذه النظرة، فإنه لا يهم إذن أين تتخذ مقطعاً عرضياً خلال حقيقة هي أساساً متجانسة مع تنوعها الظاهر. كما لا يهم أيضاً أي تقسيم للعصور نتجذ مهما كان آلياً أو قسرياً. نستطيع أن نكتب التاريخ الأدبي عبر القرون، أو عبر الأحقاب أو عبر السنين على طريقة الحوليات. وربما اتبعنا منهجاً مثل ذلك الذي اتبعه أرثر سايمونز Arthur Synons في كتابه «الحركة الرومانتيكية في الشعر الإنجليزي The Romantic Movement in English Poetry» فهو يقتصر على الشعراء المولودين قبل عام ١٨٠٠ م. ومن هؤلاء يقتصر على من مات بعد عام ١٨٠٠ م. فالعصر إذن كلمة مناسبة، ضرورة يقتضيها تقسيم الكتاب، أو اختيار الموضوع. وهذه النظرة، غالباً ما تكون مقصودة، تكمن وراء الكتب التي تقدس الخطوط الفاصلة بين القرون، أو تحدد الموضوع بتواريخ محددة (مثلاً ١٧٠٠ ـ ١٧٥٠) لا يبررها إلا الحاجة إلى وضع نهاية للدراسة. واحترام التواريخ أمر مشروع بطبيعة الحال في إعداد القوائم البيليوجرافية، لأنها تعطي نفس التوجيه الذي يعطيه نظام ديوي العشري للمكتبة: ولكن مثل هذه التقسيمات المبنية على تحديد التواريخ لا علاقة لها بالتاريخ الأدبي بمعنى الكلمة.

ومع هذا فإن معظم تواريخ الأدب تقسم عصورها وفق التغيرات السياسية. وعليه فإن الأدب يفهم على أن مجراه يتحدد كلية بالثورات السياسية والإجتماعية التي تخوضها الأمة. ومن هنا تحال مشكلة تحديد العصور إلى المؤرخين السياسيين والإجتماعيين الذين تؤخذ تقسيماتهم وعصورهم عادة ودون نقاش، وإذا نظرنا في التواريخ القديمة للأدب الإنجليزي ـ سنجد أنها قد كتبت إما وفق تقسيمات عددية، أو تبعاً لمعيار سياسي بسيط ـ وهو عهود الملوك الإنجليز. ولا حاجة بنا إلى بيان كم سيكون الأمر مختلطاً إذا قسمنا التاريخ المعاصر للأدب الإنجليزي وفق سني وفاة الملوك. وليس هناك من سيأخذ الأمر على محمل الجد إذا ميزنا في أدب أوائل القرن التاسع عشر بين حكم جورج الثالث، وجورج الرابع ووليم الرابع. ومع هذا فإن الفوارق التي تماثلها في الاصطناع بين حكم اليزابيث وجيمس الأول وتشارلس الأول ما زالت قائمة.

إذا نظرنا إلى كتب الأدب الأنجليزي الأكثر حداثة، فسيتبين لنا أن التقسيمات القديمة على أساس القرون أو عهود الحكم قد اختفت كلية تقريباً، واستبدل بها عُصُر اشتقت أسماؤها من مختلف أنشطة العقل البشري. وإذا كنا ما زلنا نستخدم لفظتي «إليزابيثي»، و«فيكتوري» وهي بقايا من التفرقات السابقة المبنية على عهود الحكم، إلا أنها قد اتخذت معاني جديدة في إطار من التاريخ الفكري. ونحن نستبقي اللفظين لأننا نشعر أن الملكتين ترمزان إلى شخصية العصرين اللذين تنتميان إليهما. ونحن لم نعد نتطلب عصوراً زمنية تتحدد بالفعل بصعود ملك على العرش ثم وفاته. فنحن نستخدم كلمة «إليزابيثي» لنضم كتاباً جاءوا قبل إغلاق المسارح في القرن السابع عشر بعد أربعين عاماً من وفاة الملكة، ومن جانب آخر، فرغم أن حياة كاتب مثل أسكار وايلد Oscar Wilde تقع في غضون حكم الملكة فيكوريا إلا أنه نادراً ما نسمي وايلد بأنه «فيكتوري». فاللفظتان اللتان أصلهما سياسي، اتخذتا معنى محدداً في التاريخ الفكري، وحتى في التاريخ الأدبي. ومع هذا فإن الإشتقاقات المتباينة لنعوتنا الراهنة تثير بعض القلق. لفظة

الإصلاح الديني Reformation تأتي من التاريخ الكنسي، والمذهب الإنساني الهيومانزم Humanism تأتي أساساً من تاريخ البحث Scholarship؛ والنهضة Renaissance من تاريخ الفن، ولفظتا «الكومنولث Common Wealth» وعودة الملكية Restoration اشتقتا من أحداث سياسية محددة. أما لفظة «القرن الثامن عشر» فهي لفظة عددية قديمة اتخذت وظائف الألفاظ الأدبية مثل لفظة «أوغسطي Pre - Romanticism» و «الرومانتيكية Romanticism» هما في المقام الأول لفظتان أدبيتان، بينما نجد أن ألفاظ «الفيكتوري» و «الأدوردي» و «الجورجي» قد اشتقت من عهود الحكم. نفس هذه الصورة المميزة تظهر في أي أدب آخر. مثلاً «العصر الإستعماري Colonial Period» في الأدب الأمريكي تعبير سياسي، بينما نجد أن الرومانتيكية والواقعية لفظان أدبيان.

وفي الدفاع عن هذا الخلط في الألفاظ قد يقال أن الاختلاط الظاهر قد ترتب على التاريخ ذاته. ونحن كمؤرخين للأدب ينبغي علينا أولاً أن نحفل بالأفكار والمفاهيم، ومخططات الكتاب ذاتهم وأسمائهم، ومن ثم نقنع بتقسيماتهم ونقبلها. ومن الطبيعي في تاريخ الأدب ألا نقلل من قيمة الشواهد التي تقوم على مخططات أجريت عن وعي، وعلى التحزبات، وتفاسير الذات. ومن المؤكد أن لفظة حركة movement هي اللفظة المناسبة لتطلق على مثل هذه الأنشطة التي تنطوي على إحساس بالذات ونقد ها، ويمكن أن توصف كما نصف أي تسلسل تاريخي آخر للأحداث أو البيانات. ولكن مثل هذه المخططات ما هي إلا مادة لدراستنا لعصر ما، مثلما أن كل تاريخ النقد يقدم تعليقاً متواتراً على تاريخ الأدب. إنها قد تعطينا إيحاءات أو تلميحات، ولكن لا ينبغي أن تحدد لنا المناهج والتقسيمات لا لئن آراءنا أكثر نفاذاً منها، ولكن لئن لدينا ميزة رؤية الماضي في ضوء الحاضر.

بالإضافة إلى هذا، ينبغي أن نقرر أن هذه الألفاظ التي جاءت من أصول متباينة ومختلطة، لم تكن مستقرة في عهدها. ففي اللغة الإنجليزية

استخـدمت كلمـة humanism لأول مـرة عـام ١٨٣٢، وكلمـة «النهضـة Renaissance في عام ١٨٤٠، وكلمة اليزابيثي Elizabethan عام ١٨١٧ وكلمة أوغسـطي Augustan عام ١٨١٩، وكلمـة «رومانتيكيـة Romanticism» عـام ١٨٤٤. وهـذه التـواريـخ التي استقينـاهـا من قـامـوس أكسفـورد Oxford Dictionary موثوق بها. إذ أن كلمة «أوغسطي» وردت منجمة منذ عام ١٦٩٠، واستخدم كارليل Carlyle كلمة رومانتيكية Romanticism عام ١٨٣١، ولكنها تدل على الفارق الزمني بين استخدام الكلمة وبين العصر الذي تشير إليه. فالرومانتيكيون ـ كما نعلم ـ لم يتسموا بهذا الإسم على الأقل في انجلترا. ويبدو أن كولريدج Coleridge ووردزورث Wordsworth لم يـربطا بـالحركـة الرومانتيكية إلا في عام ١٨٤٩ ويقرنا بالشعراء شللي Shelley وكيتس Keats وبايرون Byron. وفي كتابها «التاريخ الأدبي لإنجلترا ما بين نهاية القرن القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth century المكتوب عام ١٨٨٢ لا تستخدم مسز أوليفانت Mrs. Oliphant مؤلفة الكتاب هذه اللفظة بالمرة، ولا ترى أن شعراء البحيرة Lake Poets وشعراء الكوكني أو بايرون «الشيطاني» ينتمون إلى حـركة واحـدة. ولهذا فليس هنـاك مبرر تاريخي لتقسيم الأدب الإنجليزي الحالي إلى عصور. ولا مفر من الإنتهاء إلى أنها تكون خليطاً لا يمكن تبريره من المسميات السياسية والأدبية والفنية.

وحتى لو كانت هناك سلسلة من العصور تقسم بدقة التاريخ الثقافي للإنسان ـ السياسة، والفلسفة، والفنون الأخرى وهلم جراً ـ فليس للتـاريخ الأدبي أن يقنع بقبول مخطط تم التوصل إليه على أساس مواد متنوعة ولها أهداف مختلفة. ولا ينبغي أن يفهم الأدب على أنه مجرد انعكاس سلبي أو صورة من التطور السياسي والإجتماعي أو حتى الفكري للإنسان. وعلى هذا فإن العصر الأدبي ينبغي أن يحدد على أساس معايير أدبية.

فإذا توافقت نتائجنا مع تلك التي توصل إليها المؤرخون السياسيون، والإجتماعيون، والفنيون، والفكريون، فلا حرج. ولكن نقطة البداية بالنسبة

لنا لا بد أن تكون تطور الأدب بما هو أدب. العصر إذن هو تقسيم فرعي للتطور العام. وتاريخه لا يمكن أن يكتب إلا بالرجوع إلى مخطط متغير للقيم، وهذا المخطط لا بد أن يستقي من التاريخ ذاته. وعلى هذا فإن العصر هو قسم من الزمن يحكمه نظام من المعايير والمستويات والأعراف الأدبية، التي يمكن تتبع بدايتها وانتشارها وتنوعها وتكاملها واختفاءها.

ولا يعني هذا بالطبع أن علينا أن نتقبل هذا النظام من المعايير كقيد علينا. لا بد أن نستقيه من التاريخ ذاته، لا بد أن نكتشفه في الواقع. مثلاً «الرومانتيكية» ليست صفة منفردة تنتشر كالعدوى أو كالطاعون، كما إنها ليست بالطبع مجرد مسمى لفظي. إنها تقسيم تاريخي أو إذا فضلنا تعبير كانت Kant «فكرة منظِّمة» (أو في الواقع نظام كامل من الأفكار) بها نفسر العملية التاريخية. ولكننا وجدنا هذا النسق من الأفكار في العملية ذاتها. وهذا المفهوم لكلمة «العصر» يختلف عن مفهوم آخر متداول يمتد إلى نمط سيكولوجي منفصل عن السياق التاريخي. ودون حاجة إلى توجيه النقد لألفاظ تاريخية مستقرة تدل على هذه الأنماط السيكولوجية أو الفنية، فإنه يتحتم علينا أن ندرك أن هذا التنميط للأدب شيء جد مختلف عن الموضوع الذي نحن بصدده - إنه لا يمت إلى التاريخ الأدبي بمعناه الضيق.

وعلى هذا فإن العصر ليس نمطاً أو فصيلة ولكنه شريحة زمنية يحددها نظام من المعايير متأصل في العملية التاريخية، ولا يمكن فصله عنها. والمحاولات الكثيرة غير ذات الجدوى لتحديد معنى «الرومانتيكية» تظهر أن العصر ليس مدركاً يتشابه مع الجنس في المنطق، إذ أنه لو كان كذلك لاندرجت تحته كل الأعمال المنفردة. ولكن هذا مستحيل بالكلية. فالعمل الفني المنفرد ليس وحدة في جنس، ولكنه جزء يتضافر مع الأعمال الأخرى لصنع مفهوم العصر. وبهذا فإنه في ذاته يشكل مفهوم الكل. والتمييز بين مختلف «الرومانتيكات»[1]، أو التعريفات المتعددة لها، مهما كانت قيمتها في

(١) الإشارة هنا إلى مقال:

Lovejoy «On the Discrimination of Romanticisms»
PMLA, XXXIX (1924) pp. 229 - 53.

الأشارة إلى تعقيد المذهب الذي تشير إليه، يبدو مبنياً على أسس نظرية خاطئة. إذ ينبغي أن ندرك بصراحة أن «العصر» ليس نمطاً مثالياً، أو نسقاً مطلقاً، أو سلسلة من المفاهيم النوعية، بل هو شريحة زمنية، يحكمها نظام كامل من المعايير، لا يمكن لأي عمل فني أن يحققها بأكملها. وتاريخ العصر سينحصر في متابعة التغيرات من نظام معايير إلى آخر. وبينما يقال أن العصر هو شريحة زمنية تنطوي على وحدة ما، إلا أنه من الواضح أن هذه وحدة نسبية. إن هذا لا يعني إلا أنه خلال هذا العصر أمكن تحقيق مخطط معين من المعايير تحقيقاً كاملاً. وإذا كانت وحدة العصر مطلقة تماماً، فإن العصور ستتجاور كأنها قوالب الطوب، دون أن يكون هناك استمرار للتطور. وعلى هذا فإن بقاء مخطط المعايير المنصرم، والأرهاص بالمخطط التالي أمور حتمية، لأن العصر لن يكون تاريخياً إلا إذا عُدَّ كل حدث فيه كنتيجة لكل الماضي المنصرم، وإلا إذا أمكن تتبع آثارها في المستقبل كاملاً.

ستكون مشكلة كتابة تاريخ العصر بالدرجة الأولى مشكلة وصف: سيكون علينا أن نميز اضمحلال عرف ما، وظهور عرف جديد. والسبب في حدوث هذا التغير في الأعراف في لحظة محددة هو مشكلة تاريخية لا يمكن حلها بالرجوع إلى العموميات. وأحد أنماط الحلول المقترحة يفترض أن التطور الأدبي يصل إلى مرحلة من الإنهاك تتطلب ظهور دستور جديد. ويصف الشكليون الروس هذه العملية بأنها عملية تحريك ذاتي Automatization بمعنى أن أفانين الصفة الشعرية التي تكون ذات فاعلية في عصرهم تصبح شائعة .. ومبتذلة لدرجة أن يصبح القراء الجدد ذوي مناعة ضدها، ويطلبون شيئاً مختلفاً، شيئاً من المفترض أن يكون مضاداً لما سبق.

ويصبح نمط التطور تبادلياً، سلسلة من «الثورات» تؤدي إلى تحققات Actualizations جديدة في اللفظ والموضوعات وكل الأفانين الأخرى. ولكن هذه النظرية لا توضح السبب الذي من أجله اتخذ التطور اتجاهاً معيناً إذ من الواضح أن المخططات التبادلية ليست شافية في وصف تعقيد العملية. واحد التفسيرات لهذه التغيرات في الاتجاه يلقي العبء على

التدخلات الخارجية وعلى ضغوط البيئة الإجتماعية. كل تغير في العرف الأدبي ينتج عن ظهور طبقة جديدة أو على الأقل مجموعة من الناس تخلق فنها. في روسيا، مع وضوح الفوارق الطبقية والإنتماءات التي انتشرت قبل عام ١٩١٧، يمكن إثبات الترابط الوثيق بين التغيرات الإجتماعية، والتغيرات الأدبية.

وتفسير آخر يدور حول ظهور جيل جديد. وهذه النظرية لقيت كثيراً من الأتباع منذ ظهر كتاب كورنو Cournot المسمى «دراسات حول تطور الفكر Considerations sur la Marche des Idees، ١٨٧٢، وطورت خاصة في المانيا بواسطة بيترنسن Peterson وڤشسلر Wechssler. ولكن يمكن الإعتراض بأن الجيل، إذا أخذ على أنه وحدة بيولوجية، لا يقدم أي حل بالمرة. وإذا افترضنا أن هناك ثلاثة أجيال في القرن مثلاً ١٨٠٠ ـ ١٨٣٣، ١٨٣٤ ـ ١٨٦٩، ١٨٧٠ ـ ١٩٠٠، فلا بد أن نقر أن هناك سلاسل أخرى ١٨٠١، ١٨٣٤، ١٨٣٥ ـ ١٨٧٠ ـ ١٩٠١ وهلم جراً.

وهذه الأجيال متكافئة تماماً من الناحية البيولوجية، وإذا كان الناس المولودون حول عام ١٨٠٠ قد أثروا في التغيير الأدبي بصورة أعمق من المجموعة المولودة حول عام ١٨١٥، فإن ذلك لا بد أن يرجع لأسباب غير المبرر البيولوجي. ليس من شك في أنه في بعض لحظات التاريخ يأتي التغير الأدبي بواسطة مجموعة من الشباب (Jugendreihe) من نفس الشيء: مثلاً «حركة العاصفة والقهر Sturm und Drang» في إلمانيا، أو الرومانتيكية من الأمثلة الواضحة. ويبدو أن نوعاً من الوحدة «الجيلية» تتحقق من خلال مثل هذه الحقائق الإجتماعية والتاريخية، بأن تمر مجموعة من الناس المتفقين في السن بتجربة هامة مثل الثورة الفرنسية أو الحربين العالميتين في سن يكونون فيها قابلين للتأثر. ولكن هذه ببساطة هي حالة تأثير إجتماعي واحد قوي. وفي حالات أخرى لا يساورنا شك في أن التغير الأدبي قد تأثر بعمق الأعمال الناضجة لكتاب كبار. وبوجه عام إن مجرد تبدل الأجيال، أو الطبقات الإجتماعية لا يكفي لتفسير التغير الأدبي. إنها عملية معقدة تختلف من

مناسبة لمناسبة، وهي جزئياً مسألة داخلية ناتجة عن الإنهاك والرغبة في التغيير، ولكنها أيضاً خارجية جزئياً، ناتجة عن التغيرات الإجتماعية، والفكرية وكل التغيرات الثقافية الأخرى.

جرت مناقشات لا نهاية لها للعصور الرئيسية للتاريخ الأدبي الحديث. فألفاظ «النهضة Renaiscance» و«الكلاسيكية Classicsm» و«الرومانتيكية Romanticism» و«الرمزية Symbolism» وحديثاً لفظة «الباروك Baroque» قد عرفت، وأعيد تعريفها وفندت. والوصول إلى اتفاق أمر بعيد الإحتمال ما دامت القضايا النظرية التي حاولنا إيضاحها لا تزال مضطربة، وما دام المشتركون في المناقشات مصممين على التعريفات المنطقية، خالطين بين الألفاظ المتعلقة «بالعصر Period» والألفاظ المتعلقة بالنوع، وبين التاريخ الدلالي للألفاظ والتغييرات الفعلية للأسلوب. نحن نفهم توصية أ. أ. لفجوى A. O. Lovejoy وآخرين بنبذ ألفاظ مثل «الرومانتيكية». ولكن مناقشة عصر ما ستثير على الأقل كل أنواع التساؤلات المتعلقة بالتاريخ الأدبي: تاريخ اللفظة، والبرامج النقدية، وكذلك تغيرات الأسلوب الفعلية؛ علاقات العصر بكل أنشطة الإنسان الأخرى، علاقة مع نفس العصور في البلاد الأخرى. فلفظة «رومانتيكية» وصلت متأخرة إلى انجلترا، ولكن هناك برنامجاً جديداً في نظريات وردزورث Wordsworth وكولريدج Coleridge لا بد أن يناقش في علاقته بممارسة كليهما، وكذلك ممارسة الشعراء الرومانتكيين الآخرين. هناك أسلوب جديد يمكن تتبع الأرهاصات به إلى أوائل القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نقارن الرومانتيكية الإنجليزية بالرومانتيكيات الأخرى في فرنسا وألمانيا، وأن ندرس التناظر (أو التناظر المدعي) بينها وبين الحركة الرومانتيكية في الفنون الجميلة. إن المشاكل ستكون مختلفة في كل زمن وفي كل مكان: ويبدو من المستحيل التوصل إلى قواعد عامة. فافتراض كازاميان Cazamain أن التبادل بين العصور قد أطرد في السرعة إلى أن استقرت الذبذبة اليوم هو افتراض خاطىء على وجه التأكيد، وكذلك محاولات القول بنظريات تحدد أي فن يسبق الآخر، أو أي أمة تسبق الأخرى

في إدخال أسلوب جديد. واضح أنه لا ينبغي أن نتوقع الكثير من مجرد مسميات العصور: فلفظة واحدة لا يمكن أن تحمل دستة من المعاني المتراكمة. كذلك الرأي المتشكك الذي يتخلى عن المشكلة هو أيضاً خاطىء، لأن مفهوم العصر هو حقاً أحد الآلات الرئيسية للمعرفة التاريخية.

وهناك مشكلة أبعد وأكثر اتساعاً، وهي أكثر صعوبة في المواجهة، وهي تتعلق بتاريخ الأدب القومي ككل. من الصعب أن نتتبع تاريخ الأدب القومي كفن حين يتطلب الإطار كله الرجوع إلى مصادر في أساسها غير أدبية، والأخذ بتأملات حول الأخلاقيات القومية، وصفات قومية لا علاقة لها بفن الأدب. وفي حالة الأدب الأمريكي حيث لا يوجد فاصل لغوي يفصله عن أدب قومي آخر، تتعدد الصعوبات، حيث يتحتم ألا يكتمل تطور الفن الأدبي في أمريكا، وأن يعتمد جزئياً على تقليد أقدم وأقوى. من الواضح أن أي تطور قومي لفن الأدب يطرح مشكلة لا يستطيع المؤرخ أن يتجاهلها، وإن لم تبحث حتى الآن بشكل منظم. ولا حاجة للقول بأن تواريخ مجموعة من الآداب ما زالت أهدافاً بعيدة المنال. والأمثلة القائمة مثل كتاب جان ماشال Jan Machal المسمى «الآداب السلافية Slavonic Literatures» أو المحاولة التي قام بها ليوناردو أولشكي Leonardo Olsschki لكتابة تاريخ لكل الآداب الرومانسية في العصور الوسطى، لم تكلل بنجاح بارز. ومعظم تواريخ الأدب العالمي هي محاولات لتتبع التقليد الرئيسي للأدب الأوروبي موحداً بأصله المشترك في اليونان والرومان، ولكن لم يعد أي من هذه إلا أن يكون مجرد تعميمات إيديولوجية أو مصنفات سطحية باستثناء العجالات النابهة التي كتبها الإخوان شلجل Schlegel. وإن لم تعد تفي بالحاجة المعاصرة. والمحاولات القائمة مثل كتاب جون براون John Brown «تاريخ ظهور الشعر وتطوره History of the Rise and Progress of Poetry» منذ عام ١٧٦٣ قائمة على أسس حدسية ونظرية، أو ككتاب سادويك Chadwick ذي المجلدات الثلاث «نمو الأدب The Growth of Literature» الذي يشغل بموضوعات تتعلق بالأنماط الثابتة للأدب الشفوي.

وبعد كل شيء، فنحن لم نكد نبدأ في تعلم كيف نحلل العمل الفني في اكتماله، وما زالت مناهجنا فجة، وأساسها النظري ما زال دائم التغير. وعلى هذا فما زال أمامنا الكثير. وليس هناك ما يبعث على الأسف في أن يكون للتاريخ الأدبي مستقبل، كما كان له ماضي، مستقبل لا يمكن ولا ينبغي أن يتكون من مجرد سد الفرج في الخطة التي اكتشفتها المناهج القديمة. فعلينا أن نقيم نموذجاً جديداً للتاريخ الأدبي، ومناهج جديدة لا تجعل تحقيقه أمراً ميسوراً. وإذا كان النموذج الذي بسطت خطوطه العريضة هنا يبدو «متشدداً» أكثر من اللازم في تأكيده على تاريخ الأدب كفن، فيمكن أن نقر بأنه لا مناقضة لأي اتجاه آخر، وأن التركيز يبدو مضاداً ضرورياً للحركة التوسعية التي مر بها التاريخ الأدبي في الأحقاب الأخيرة والإدراك الواضح لمخطط العلاقات بين المناهج هو في ذاته علاج للخلط الذهني، حتى ولو اختار الفرد الجمع بين مناهج متعددة.

الباب الخامس
الموقف الأكاديمي

- الفصل العشرون : البحث الأدبي في الدراسات العليا الجامعية

الفصل العشرون
البحث الأدبي في الدراسات العليا الجامعية

يشعر الأمريكيون ذوو الإهتمامات الأدبية منذ جيل مضى[1] بشيء من عدم الإستقرار سواء داخل الجامعات الأمريكية أو خارجها. فقد التحق الشباب بالدراسات العليا طلباً للدكتوراه عادة في اللغة الإنجليزية، على أمل أن يحصلوا على تعليم أدبي جاد. ولكن البعض لم يواصل، والبعض أصابتهم المرارة وإن ظلوا صامدين، وآخرون امتثلوا ولكنهم شردوا عن اتجاههم السليم. وكان الوقت قد فات حين حاولوا أن يحصلوا على ذلك التعليم الأدبي الذي افتقدوه.

ما الذي حدث «لدراساتنا العليا» في الأدب؟ هل ليس لنا اختيار إلا بين «المنهج التاريخي» (وهو شيء مغاير للتاريخ الأدبي) وبين الهواية السطحية؟ وهل هذا الموقف قاصر على الأمريكيين؟

ستكون الصورة أوضح قبل أن نعالج الموقف المحلي المألوف بشكل محدد وعملي، إذا استعرضنا في عجالة المواقف المثيلة بين الحربين العالميتين في انجلترا، وفرنسا، وإلمانيا، وروسيا.

في انجلترا لا يمثل الإنتاج الواسع لدرجات الدكتوراه خطورة، لأن عدد الجامعات ما زال قليلاً، وهيئات التدريس محدودة. ومع هذا، فإن حب

(١) نشرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٤٩.

القديم ما زال مزدهراً. وقد سمع أستاذ ذو شأن يقول إن مستقبل الدراسة الأدبية في «الببليوجرافيا» أي في نوع النقد النصي الذي رعاه و. و. جريج W. W. Greg ودوفرويلسون Dover Wilson.

ولكن هناك تقليداً يصطنع الرقة هو أكثر تأثيراً وأشد ظهوراً يشجع كتابة المقالات الإنطباعية المتقلبة غير المسئولة. وما زال هناك بعض الرجال يشغلون المراكز القيادية، يبغضون النظريات والنظم، وكل شيء حديث ومعاصر، ربما كان أفضل مثل لهم الدكتور جورج جوردون المتوفى والذي كان عميداً لكلية مادلين Magdalen College في جامعة أكسفورد. ورغم أن تعليم دارس الإنجليزية في الجامعات البريطانية قد يكون أميل إلى الأدب منه في معظم الجامعات الأمريكية، إلا أنه لا يمكن القول بأن هذه الدراسة تعطيه دربة نقدية، إذا تجاوزنا الحديث عن مرانه على نظرية منهجية. وفي انجلترا قليل من المنشورات الإكاديمية ما يتفادى النقيضين الأغراق في حب القديم من جهة، وكتابة المقال الأدبي الإنطباعي من جهة أخرى. هناك دون شك، بعض من مهد الطريق للتغيير، رجال مثل جيفري تلتسون Geoffrey Tillotson، دارس تاريخ الشعر الإنجليزي الذي رغم إغراق نظريته في النسبية، إلا أنه حقيقي الإهتمام بقواعد الشعر، أو [illegible] ف. ر. ليفز F. R. Leavis، محرر مجلة Scrutiny وهو كشيخ لجماعة ن ساد، حارب بضراوة الرخاوة الإكاديمية، أو هناك رفيق ليفز القادر، ل. س. نايتس L. C Knights. والجامعات البريطانية لها الميزة القوية في أنها تستمد طلابها من عائلات مثقفة، وأنهم أخذوا قسطاً وافراً من دراسة اللغات الكلاسيكية القديمة. ولكن تشككهم في النظريات، وانتشار الرخاوة حالت دون إقامة مستوى عالٍ من الدراسة النقدية. لقد حان وقت الإصلاح.

في نهاية القرن التاسع عشر، كانت المانيا مركزاً ومثالاً للبحث الدقيق، و«المنهج العلمي». وبين الحربين ذهب رد الفعل إلى أبعاد مذهلة: فبعدما كان الشعار «الحقائق، والحقائق فقط» ذهب الألمان وراء الخيالات والتأملات والمذهبية. وكان الألمان هم الذين ثاروا على ما اعتبره

«الإنسانيون الأمريكيون American humanists أصول البحث الإلماني German Scholarship . طبيعي أنه كان بينهم مفكرون ممتازون معتدلون مثل ذلثي Dilthey وأنجر Unger، الذين حددوا مشاكل المنهج، وأوضحوا قضايا معرفية. ولكن الدراسة الأدبية الألمانية، وخاصة في تطوراتها الأخيرة، أنتجت نظريات متعاظمة، ومصطلحات لفظية طنطانة لا تنبع من ولا تطبق على أعمال أدبية محددة. حتى قبل النازية ركز المنظّرون الألمان على الروح «eyeist» الألمانية وتباديلها، ونادراً ما تم تناول الكتاب الكبار بالتحليل النقدي، اللهم إلا من زاوية فكرهم السياسي، والواقع أنه ـ خارج نطاق المعايير الجنسية والقومية (التي تتخفى أحياناً مثل مبدأ «العضوية») فإن الدراسة الأدبية الالمانية نسبية للغاية. فالدراسات في الأدب المقارن ـ وهي نشطة في بعض الأوجه ـ محكومة بنفس الإلتزام بالمعايير الذي يحكم الثقافة Kultur والروح الألمانية Geist . ورغم انتهاء الحكم النازي، إلا أن فترة الإثنى عشرة سنة هذه قد تركت طابعاً عميقاً حتى على أولئك الرجال الذين لم يكونوا ينتمون رسمياً إلى «الحركة». فنظرية النازية عن الجنس البشري، وإحساسهم المرضي بالتفوق على بقية العالم، ونظرتهم التي تركز على السياسة تغلغلت في الدراسة الأدبية الألمانية متطلبة إعادة تكوينها من القاع.

وفي فرنسا كان تقليد الدراسة النقدية قوياً، وكانت الدراسة النقدية الفرنسية بوجه عام أقل تعرضاً لخطر فقدان أهدافها مما كان عليه الحال في أمكنة أخرى. ولكن كان في فرنسا اتجاه نحو التوسع في الإنتاج. فالرسالة الضخمة شجعت على الإسهاب اللفظي، والأسلوب البلاغي، والحشد المختلط للمادة، وإذا كان العمل يتناول كاتباً أجنبياً، تضمنت الدراسة ترجمات حرفية. وبعد الحرب العالمية الأولى حاولت فرنسا فيما يبدو منافسة الألمان في الدراسة المنظمة، ويرد إلى الذهن هنا الطبعات المحققة الشديدة التفصيل للأعمال الكلاسيكية الفرنسية مثل كتابات رابليه Rabelais، أو التاريخ الأدبي «المتكامل» لدانيل مورنيه Daniel Mornet الذي يدعو إلى دراسة الكتاب غير النابهين وغير المغمورين. ومن هنا اقترح ناقد مثل فاليري لاربو Valerie Larbaud أن يمنع الدارسون من إخراج كتب، وأن يقتصروا

على طبع «فيشاتهم» بطاقاتهم المكتنَزَة، «ملاحظاتهم وتساؤلاتهم». ولم يأت الفرنسيون إلا بالنزر اليسير من النظريات الأدبية المنتظمة، وتحاشوا في الأغلب الأعم المناقشات المنهجية. وهذه النقائص لا تدل على استهجان المغالاة التيوتونية فحسب، بل تدل أيضاً على سلامة التقليد الفرنسي. فالجامعات الفرنسية ما زالت تقبل دون نقاش نوعاً من التدريب المبني على المذهب الإنساني الذي تقدمه نظام مدارس الليسيه، وهو تدريب - وإن ضاق مجاله وذوقه شيئاً ما - إلا أنه يتضمن النحو والبلاغة، وشرح النصوص. ولكن في فرنسا - كما في غيرها - تتسع الشقة بين الدراسة الإكاديمية وبين النقد.

وفي روسيا بعد الحرب العالمية الأولى قدم الشكليون، وهم في الأصل جماعة من اللغويين، جهداً كبيراً في إيضاح منهجية الدراسة الأدبية، كما قدموا بعض تحليلات ممتازة للشعر والنثر. وكان إصرارهم على دراسة الأدب بما هو أدب مدعاة للإكبار، ولكن من المستحيل أن نؤمن على تحاشيهم للمشكلة النقدية. وقد توصلوا من خلال تأكيدهم على التطور، وعلى «النقد التاريخي للشعر» إلى نسبية جديدة، يحكم بمقتضاها على الأعمال الأدبية بمقدار تشكيلها للعرف الشعري السائد، ونجاحها في تغيير مجرى الأدب.

والآن قد أخمدت الشكلية كحركة؛ وقد تحول المدافعون عنها إلى كتابة الروايات التاريخية أو السير. والدراسة الأدبية محكومة رسمياً الآن بوجهة النظر الماركسية. ومع هذا فمن الممكن أن يجمع بين المبدأ الماركسي - بإيراد مقتطفات من ماركس ولينين، وبين الدراسة التاريخية التقليدية، بل وبين ملاحظات ذات جذور في الشكلية وتأخذ بمناهجها. ومثل ذلك ما أصدرته الأكاديمية السوفيتية الجديدة من تواريخ للآداب الروسية والفرنسية والإنجليزية والأمريكية. والدراسة الأدبية السوفيتية بوجه عام أقل تأثراً بالقديم من مثيلتها الأمريكية، كما إنها أقل إغراقاً في النظرية من مثيلتها الألمانية، ولكنها تعاني من مفهومها الضيق للنفعية الإجتماعية، كما إنها ليست بالدرجة الأولى «أدبية».

ولا يستطيع المرء أن يتنبأ بالطريقة التي سيعاد بها تكوين الدراسة الأدبية الأوروبية. وعلى كل الأحوال يبدو أن القيادة قد ذهبت الآن إلى الولايات المتحدة حيث لم تضعف القواعد المادية. هنا أمكن تجميع الدارسين الأوروبيين ذوي الإهتمامات المنهجية والنظرية، والذين لديهم المعلومات، كما إن هنا أيضاً حركة نقدية محلية مستقلة بدأت في إثبات نفسها أكاديمياً. هنا فرصة - يمكن أن نفقدها أو نسيء إستخدامها - لإعادة بناء الدراسة الأدبية على أسس نقدية: لنعطي الإهتمام بالقديم مكانه المناسب، لنتخلص من الإهتمامات المحلية القومية أو اللغوية، ولنقيم علاقة نشطة بين الدراسة الأدبية والأدب المعاصر، ثم لنضفي إدراكاً نظرياً ونقدياً على دراستنا الأدبية.

إن الوضع الحالي للدراسات الأمريكية في الأدب كثيراً ما نالته الإنتقادات السلبية. وعامة الإعتراضات تدور حول تفاهة المنشورات الأكاديمية، وضحالتها، وبعدها عن الحياة والأدب، وكذلك حول المعايير الكمية السائدة، وتمجيد ما لم يسبق معرفته ونشره، مهما كانت قيمته في حد ذاته، والرضا عن مجرد الدقة في حصر الحقائق. والأكاديميون يميلون بطبيعة الحال إلى رفض هذه الإنتقادات باعتبارها متزمتة أو معادية - وأنها صادرة من رجال خارج المحيط الأكاديمي. وهم يدافعون بوسائل شتى عما يجري إنتاجه، أحياناً عن إيمان منهم بأن أي نشاط أولى من الكسل المعلن، أو من الإهتمامات البريئة مثل فن تشجير الحدائق، أو لعب الجولف، أو حفلات الكوكتيل، أو قراءة النيويوركر The New Yorker. وهم يرون - وكثيراً ما يكونون على حق - أن ما يبدو تافهاً للرجل العادي قد يكون ذا مغزى للمتخصص الذي يدرك دخائل النص. وقد يقولون أن الخوف من حشد المعلومات حده أو لا غناء فيه.

نحن نرى أن مثل هذه الدفوع تتحاشى القضية الحقيقية. إن أزمة المهنة لا تعود إلى الدراسة، أو إلى تلك الأمور الفنية اللازمة المتعلقة بالمهنة التي قد يسخر منها الشخص الخارجي. إن الأمر يتعلق بموقف خاص، وهو موقف الباحث الأدبي، ونحن نعتقد أن علاج ذلك يأتي من

داخل المهنة.

وهنـاك لا شك بعض إشـارات مشجعـة، فخـلال السنـوات الخمس والعشرين الماضية أصبح أولئك الذين يشعرون بالحاجة إلى الإصلاح أقلية ذات صوت مسموع. ففي شيكاغو تحول برنامج الدراسات العليا من الإتجاه التاريخي إلى الإتجاه النقدي، وفي أيوا Iowa، تحت تأثير نورمان فورستر Norman Foerster طورت مدرسة الآداب برنامجاً نقدياً للدكتوراه شاملاً ومرناً، وفي كل مكان تقريباً حدثت بعض تغييرات في اتجاه مشابه. وقد وجدت هذه الإهتمامات في الجامعات تعبيراً وتنشيطاً لها في إجتماعات إتحاد اللغة الحـديث Modern Language Association في المجمـوعـات الجـديـدة التي شكلت باسم «الموضوعات الخاصة». والآن كبديل نقـدي لتنظيم الـدراسة على أسس العصور التاريخية، نجد قطاعات تدرس «فن الشعر وعلم الجمال العام» و «الأدب والمجتمع»، و «الأدب والفنون الجميلة». ونفس الحاجـة الملموسة للإفصاح عن النظرية والمنهج دفعت إلى إنشاء «المعهد الإنجليزي The English Institute»، الذي سبق أن عقد ست إجتماعات.

وفي عالم الدوريات المهنية، يلاحظ تغييرات مشابهة. «فـالدوريـات العلمية» بما فيها PMLA سمحت بصورة متزايدة بنشر مقالات (نظرية، نقد أدبي، دراسات لكتاب معاصرين مثل جويس Joyce وبروستProust وت. س. إليوت T. s. Eliot) كانت في السابق ترفضها ولا تتسلمها، وبعض المجلات المنشأة حديثاً مثل «مجلة تاريخ الفكر Journal of the History of Ideas» و «مجلة الجماليات ونقد الفن Journal of Aesthetics and ArtCriticism» وضعت مستويات جـديدة للدقـة الفكريـة والعنايـة بالأسلوب. ولكن مجـلاتنا ذات الإختصاص «بالدراسة الأدبية» تتضمن أيضاً، وبشكـل مركـزي، المجلات الفصليـة النقديـة، أو النقديـة والإبـداعيـة ـ مثـل «Criterion» و «Southern Review» المندثرتين، والمجلات التي ما زالت قـائمة مثـل «Scrutiny»[1]،

(١) لم تعد مجلة Scrutiny قائمة (المترجم).

«Sewanee Review»، «Kenyon Review»، «Accent, Partisan Review».

لا شك أن أهم القوى الواضحة التي تعمل على الإحتفاظ بالنظام القائم، هو الجمود. والقوى الأخرى لها طبيعة معهدية. فالجامعات الأمريكية أصبحت مؤسسات ضخمة تتطلب هيئات تدريس كبيرة للإنجليزية واللغات الحية. والتصنيف والتدريج الضروريان لهؤلاء المدرسين يمكن أن يتأتى بسهولة من خلال تعليم موحد، ودرجات موحدة، ثم بقياس ما يتبع من إنجازهم بمقدار ما يقدمون من صفحات تنشر في «المجلات العلمية» ومن الواضح أنه من الصعب إبدال هذا النظام بآخر أقل آلية.

أضف إلى هذا أن المزيد من التوسع في التعليم الجامعي، أدى إلى زيادة مماثلة في تخريج مدرس اللغة الإنجليزية. والأدب ـ كالتاريخ ـ غالباً يدرسه رجال ليس لهم موهبة خاصة، كان يمكن أن يكونوا رجال أعمال أو محامين أو وعاظ. مدرس الأدب ينبغي أن يكون ذا باع في الأدب كمدرس الفلسفة الذي ما زلنا نتوقع أن يكون فيلسوفاً وليس مجرد مؤرخ للفلسفة. سواء كان شاعراً يقرض الشعر، أو كاتب رواية، أو ناقداً أو مدرّراً، ينبغي أن يكون رجلاً خبر الأدب وقدره كفن. وبالمعنى التقليدي ينبغي أن يكون «مدافعاً» عن الأدب. والنظم الأخرى ـ مثل علم الإجتماع وعلم النفس ـ تقدم مطالبها وتتوسع في تطبيق مبادئها. وعلى أستاذ الأدب أن يكون مدركاً للعلاقات بين النظرية الأدبية، والفلسفة، وعلم النفس، وأن يكون باستطاعته أن يقدم لممثلي الأنظمة الأخرى، بياناً مقنعاً عن طبيعة الأدب وقيمته. وقد اقترح الناقد الفرنسي البارز ألبرت ثيبوديه Albert Thibaudet أنه ـ كما توجد كراسي للفلسفة ـ فينبغي أن توجد كراسي للأدب، للدراسات التي تنتمي إلى مجال النظرية العامة للأدب. والإقتراح جيد، ولكن على الأمريكيين أن يفعلوا المزيد: ينبغي أن يحول أساتذة الإنجليزية إلى أساتذة أدب.

وطبعاً ستجيء الإجابة من «الحرس القديم» بأنه ما من فرد يمكن أن يكون «مرجعاً» في الأدب الإنجليزي، فما بالك بمرجع في «الأدب» عامة. والتميز في الدراسة الأدبية لا يتحقق إلا بالتحديد التام لمادة الدراسة ـ وهو

تحديد مبني في الواقع على الزمان والمكان (عصر واحد، أمة واحدة، كاتب واحد). وأقسام اللغة الإنجليزية النمطية لا بد أن تضم محققاً معتمداً في تشوسر Chaucer، وفي شكسبير، وفي ميلتون، ولكل فترة تمتد ما بين خمسين ومائة عاماً.

ومع تضخم النشر العلمي، تشتد الصعوبة في أن يصبح المرء دارساً محيطاً بشكسبير، دون التضحية ببعض المجال. هناك أ. أ ستول E. E. Stoll وهو من القلائل المتخصصين في شكسبير، ويجمع بين ذلك وبين كونه أديباً. وكان جرانفيل باركر Granville - Barker الناقد الشامل المعاصر لشكسبير، كاتباً مسرحياً ومخرجاً، وليس أستاذاً جامعياً.

وفي إعتقادنا أن المفاهيم السائدة حول التميز في الأقسام الجامعية محدودة وسطحية. فينبغي أن تشغل الجامعات الكراسي الشاغرة برجال مبرزين في الجوانب الفكرية والأدبية العامة، من أفضل الموجودين. وليس من الضروري أن يتبع متخصص في ميلتون بمتخصص آخر في ميلتون، كما إنه ليس من الضروري أن يدرّس ميلتون أحد المتخصصين في ميلتون، أي أحد الذين نشروا كتباً ومقالات عن ميلتون. فالافتراض السائد الآن أن يدرّس المرء بعد أن يكون قد نشر كتاباً أو مقالاً عن الكاتب الذي هو محور الدورة الدراسية. ونحن نرى أن الأولى أن يستمر المرء في التدريس حتى ينشر كتابه، إذ بعد أن ينضج فكره وينشر، يصبح من مضيعة الوقت أن يكرره ويذيبه في محاضراته.

وينبغي أن يكون أستاذ الأدب قادراً ـ مع التهيئة التي يتطلبها الوقت ـ على أن يدرس ويكتب عن أي كاتب أو عصر يدخل في مجاله اللغوي: ومن الأمثلة المتميزة على هذه المرونة و. ب كير W. P. Ker وهـ. ج جرايرسون J. C Grierson وماريو براز Mario Praz . وليس البحث القائم على «إيراد الحقائق» لازماً لإخراج نقد سليم. ولكن من الطبيعي أن يحتاج المدرس الناقد إلى التفهم الذي تتيحه له دربته في مناهج البحث الأدبي ـ القدرة على الحكم على صلاحية البحوث المنشورة، والقدرة على تحليل إفتراضات

ومنطق الباحثين الآخرين، والقدرة على تحليل قصيدة أو رواية أو مسرحية.

بدلاً من أن تكوّن هيئة التدريس في قسم ما «بباحثين في شكسبير» أو «باحثين في وردزدرث»، فالأفضل أن يكون الأساس هو القدرات الفعلية والمنهج. هل لدينا من هو قدير في تفسير النصوص، والنقد التطبيقي؟ هل لدينا من له قدرة على التنظير الأدبي؟ هل لدينا من له إهتمامات فلسفية قوية ويمكنه أن يحلل العلاقات بين الأدب والفلسفة في «تاريخ الفكر»؟ هل لدينا شاعر؟ هل لدينا معلم له إهتمامات إجتماعية وسياسية نشطة وهو أديب في نفس الوقت؟ هل لدينا مفكر ديني؟ هل لدينا من له دراية عميقة بعلم النفس الحديث وعلم الصحة النفسية؟ هل لدينا رجال يمثلون الأجناس الأدبية الرئيسية المسرح والرواية والشعر؟

لا محالة أنه إذا غيرت الأقسام من مفاهيمها حول الأستاذية، فإن قدامى الأساتذة في جامعة ما أو غيرها، سيشتكون من هبوط المستوى أو انعدامه. ومن المهم أن ندرك أن كل هذه الشكاوى ليست تقريراً للواقع، وإنما حكم على القيمة. ولو أنه حدث عام ١٩٣٠ أن تقاعد كيتردج Kittredge وعين بدلاً منه ت. س. إليوت T. S. Eliot لقال دكاترة هارفرد أن مستوى هارفر قد تدنى. واضح أنهم كانوا سيتغيرون. ولو أن معاييرنا لتعيين الأساتذة أصبحت أكثر أدبية، فسنتنازل عن بعض الأشياء التي كنا نظنها لازمة، ولكننا سنتطلب إشتراطات أخرى جديدة.

ونمضي الآن من التعيينات والترقيات إلى ما يرتبط بهما، وما هو إلى حد كبير متطلب أساسي لهما ـ وهو تدريب معلمي المستقبل للأدب: فنحن نطالب بإصلاحات بعيدة المدى في تدريب المرشحين للحصول على الدكتوراة ـ وعموماً هناك طريقان: الأول ينطوي على تفرقة أوضح بين المعلم وبين الباحث. فالمعاهد المحدودة المتواضعة ـ وربما معظم الكليات ـ عليها أن تتخلص من تطلعاتها الحالية إلى «البحوث العلمية الطموحة»، فالدكتوراة ـ أو على أي حال دكتوراة الفلسفة ـ تمثل ما تدعي تمثيله: فحاملوها سيكونون متخصصين على اتصال بالمكتبات الكبيرة، وقد تخففوا

من أعمال التدريس المبدئي، وكرسوا أنفسهم لدراستهم ولتدريب خلفائهم.

والدكتوراه «العليا» الجديدة ستكون أقرب إلى «دكتوراة الآداب» الفرنسية «docteur es Letters» أو Habilitation الألمانية. وبالإضافة إلى هذا يكون هناك درجة «تدريسيّة» ذات هدف نفعي صريح، تركز على ما ينفع في مستقبل التدريس في الكليات، وربما تطلبت دورات في التربية أو في «التدريب على التدريس». ورغم أن هذا يعالج بعض نواحي في الموقف الحالي، إلا أنه ليس كافياً، بل ربما أدى إلى زيادة الفرقة بين التعلم وبين الأدب. وقد تتجه درجة الدكتوراه «العليا» إلى أن تكون أكثر فنية واهتماماً بالقديم، كما قد تتجه الدرجة التدريسية إلى أن تكون مهنية صرفة.

والطريقة الأصح هي الطريقة البديلة وهي أيضاً الطريقة الديموقراطية فهي تصلح من شأن درجة الدكتوراه بأن تتجه بحاملها إلى أن يكون لا مجرد متخصص في عصر، بل أديباً محترفاً، رجلاً يعرف بالإضافة إلى الأدبين الإنجليزي والأمريكي ـ النظرية الأدبية، وطرائق البحث والنقد، ويستطيع أن يحلل الأعمال الأدبية ويناقشها مع فصوله دون الإعتماد على الإنطباعية أو مجرد التذوق. ويمكن البدء تدريجياً في مثل هذا البرنامج للدراسات العليا. والوسائل الممكنة تطرح نفسها.

وينبغي أن تجري تغييرات جذرية في جانب المتطلبات اللغوية. فنحن نرى أن المقررات الروتينية في لغات العصور الوسطى واللاتينية ليس لها قيمة مباشرة لدارس الأدب الحديث. ولا يعني هذا الإقلال من شأن اللغات الكلاسيكية أو من أهمية الفرنسية القديمة أو النوردية القديمة أو اللاتينية بالنسبة للدارس الذي يتخصص في آداب وحضارة العصور الوسطى. كما إننا لا نشك في قيمة علم اللغويات الذي له المنطق الذي يقوم عليه ومشاكله، والذي ينبغي أن يتدرب دارسوه على مناهج البحث الخاصة به. ولكن يبدو لنا أن درجة الدكتوراة المقترحة ستفيد كثيراً إذا طلب إلى الدارس إتقان لغة أو اثنتين من اللغات المعاصرة. والإختبارات الحالية في الفرنسية والألمانية غالباً ما تمتحن قدرة الطالب على قراءة بحث في مجلة Englishe Studien أو

Anglia أو فقرة في كتب Taine Cazamian أو Legouis ـ أي القدرة على قراءة نثر أكاديمي أو نقدي يتعلق بالأدب الإنجليزي. والإفتراض هنا ـ وهو خاطىء من أساسه ـ هو أن الفرنسية والألمانية بالنسبة للأديب كما هما بالنسبة للكيميائي وعالم الطبيعة أدوات للدراسة، وسائل للإتصال العالمي.

ومتطلباتنا اللغوية في الوقت الحالي بسيطة للغاية، ذات صيغة موحدة، وليست أدبية بدرجة كافية. فدارس الأدب الذي نستهدفه ينبغي أن يكون على درجة من المعرفة بالفرنسية أو الألمانية، أو الإيطالية أو حتى الإسبانية تمكنه من قراءة الشعر والرواية في لغة أو لغتين مع تفهم أدبي. فإذا قرأ راسين Racine وبودلير Baudelaire أو جيته Goethe ورلكه Rilke ـ وهذا يعني بالطبع القدرة على قراءة شعراء فرنسيين أو ألمان آخرين ـ فإن فهمه للشعر الإنجليزي سيزيد بنفس الدرجة (لا على سبيل التعرف على «المصادر» و «المؤثرات» ولكن على سبيل المقارنة والمقابلة)، وسيتصل مباشرة بالحركات الحديثة في الأدب، التي لا يمكن ولا ينبغي فهمها من خلال لغة واحدة. ومن ثم فيصبح من الممكن تخفيض الحواجز بين الآداب القومية، تلك التي عاقت الرؤية الشاملة لتاريخ الأدب، ويمكن أن نقترب على الأقل من تحقيق فكرة «الأدب العام».

ومنهج الدراسات العليا الحالي يطرح نوعين من المقررات ـ مقررات تدور حول العصور، وأخرى تدور حول الكتاب العظام، وكلا النوعين (في الواقع) تصور مفهوماً مرناً للتاريخ الأدبي، وهناك اتجاه للتفكير في مقررات إجبارية في العصور الرئيسية والكتاب الرئيسيين. إذ ينبغي أن نواجه في تحد نظرية التعليم القائم على المقررات، وعلى طغيان فكرة «المنهج التاريخي». فالدراسات العليا تقوم لتوجيه الدارسين ذوي الإهتمامات الجادة بالأدب إلى التعرف على أهداف ومناهج الدراسة الأدبية، وتزودهم بالإشراف النقدي على قراءاتهم وكتاباتهم. وهذا المفهوم يتضمن عمليتي «البحث» «والنقد» معاً (وفق الإستخدام الأمريكي للفظتين)، كما يرفض التفرقة في مناهج دراسته بين أدب ما قبل القرن العشرين وبين «الأدب المعاصر».

ومن أجل متطلبات خطة الدراسة ينبغي أن نخطط «لأنماط» من المقررات. فليكن هناك مقرر حول عصر أدبي دون الحاجة إلى أن يقتصر ذلك على أدب واحد: « فعصر العقل The Age of Reason» أو «الحركة الرومانتيكية Romantic Movement» ينبغي أن يتضمن مسحاً لهذين العصرين في الأدب الفرنسي، والألماني والإنجليزي والأمريكي. والمقرر الذي يدور حول أديب واحد ينبغي أن يتضمن - بل في الواقع يتطلب دراسة النصوص وتفسيرها، وليس من الضروري أن تتكرر دراسة نفس الكتاب، ولا أن يقتصر الأمر على ثلاثة أو أربعة من كبارهم، أو أن يكونوا دائماً من العصور القديمة. ويجب أن يخصص مقرر لدراسة جنس أدبي، ولا نحبذ أن يكون هذا المقرر فضفاضاً كأن يكون عن «القصة الإنجليزية»، وبالمثل لا ينبغي أن يتحول إلى أن يكون مجرد سلسلة من التحليلات المنفصلة. ويجب أن يكون هناك مقرر في النظرية الأدبية. كما ينبغي أن تكون هناك قاعة بحث لدراسة مداخل محددة للأدب - المدخل المبني على دراسة السير، والمدخل السوسيولوجي، والمدخل الأيديولوجي. ولا بد أيضاً أن تعقد دراسة للعلاقات بين الأدب والفنون الجميلة، وبين الأدب والفلسفة.

وينبغي أن يكون تصورنا لرسالة الدكتوراة في مثل مرونة تصورنا للتميز المهني الأدبي. ولما كانت هذه الرسالة هي الجزء الفردي من التدريب المهني للدارس، فينبغي أن تعطي القارىء - وليس القارىء الرسمي المعين من قبل القسم فحسب - نموذجاً حقيقياً للقدرة الفعلية لكاتب الرسالة. ولا ينبغي أن يفرض الأستاذ المشرف موضوع الرسالة كنقطة فرعية من دراسة يكون هو مشغولاً بها، وإنما ينبغي أن يكون من اقتراح الدارس نفسه، وأن يوافق عليه المشرف باعتباره موضوعاً مناسباً وجديراً بالبحث. وينبغي أن تكون هناك مرونة في حجم الرسالة وتوثيقها (أو درجة توثيقها). إذ أن مجرد الإغراق في العمل والإحتمال لا يشكلان فضيلة عقلية. والبطاقات - (الفيشات) (٣ × ٥) إذا ألصقت معاً لا تكون كتاباً.

هل ينبغي طبع الرسالة، وإذا كان الأمر كذلك، فمتى وكيف؟ ينبغي

أن تطبع ـ أو جزء يمثلها على الأقل ـ فور منح الدرجة. إذ ليس من المرغوب فيه أن تمضي عشر سنوات أو أكثر لإعادة كتابة الرسالة التي قد تصبح الكتاب المنشور الوحيد لكاتبها. فالتدريب لا ينبغي أن يستمر إلى كهولة الإنسان. فإذا لم يكن للمرء القدرة على الدراسة والكتابة المستقلة، فينبغي أن يجابه بذلك.

وينبغي أن يتوقف نجاح المتقدم للدكتوراة أو رسوبه على رسالته وعلى الإمتحان الشامل بالتساوي. وهذا الإمتحان ينبغي إجتيازه قبل بدء العمل الفعلي في الرسالة، وينبغي أن يكون تحريرياً وشفوياً ومدته الزمنية أقرب إلى ثلاثة أيام منها إلى ثلاث ساعات. كما ينبغي أن يكون الإمتحان نقدياً (بمعنى أن يكون مبنياً على تفسير النصوص، وتقويمها)، وأن يتضمن إختباراً لمعرفة الدارس بالحقائق والتاريخ الأدبي. وفي بعض الجامعات قد يكون من حسن التنسيق أن توضع ورقات إمتحانية منفصلة، إحداهما تاريخية، والأخرى نقدية، ولكن هذا الفصل قد يكون خاطئاً إذا أخذ على أنه يعني أن هناك فارقاً بين التاريخ ـ التاريخ الأدبي ـ والنقد. والإمتحان الشفوي النهائي له أن يترك، أو أن يقصر على مناقشة الرسالة. إذ هو ـ كإمتحان عام ـ يأتي متأخراً في حياة الطالب. وغالباً ما يخفق تخطيطه بحيث يصبح مجرد إختبار لإلمام الطالب ببضع معلومات منفصلة.

وفي بعض الجامعات الأوروبية يتعين على طالب الدكتوراة (سواء المتخصص في اللاتينية أو في الكيمياء) أن يجتاز إختباراً شفوياً في ساعتين في مجال الفلسفة ـ تاريخ الفلسفة الأوروبية ونظرياتها (وربما في علم النفس، والمنطق، ونظريات المعرفة). والهدف صالح للغاية. فالعالم المتخصص ينبغي أن يكون ذا ثقافة شاملة. وينبغي أيضاً أن يكون على دراية «بفلسفة» موضوعه مدركاً لمكانه تاريخياً ونظرياً، في بناء المعرفة والفكر والحضارة الإنسانية. وبالنسبة لرجال الأدب فهذا يعني بالطبع علم الجمال وما ينبثق منه: فن الشعر. وأحياناً (كما كان الحال في برلين بإشراف دسوار Dessoir وفي پرنستون Princeton بإشراف بومان Bowman) كان يطلب

من المسجلين للدكتوراة أن يتلقوا محاضرات فلسفية موجهة خصيصاً لهم. ولكن يبدو أن المحاضرات المنظمة تكون أقل فائدة من الإشراف الفردي على الطالب وتوجيه قراءاته التي سيمتحن فيها أمام أعضاء من قسم الفلسفة. والمطلوب على كل الأحوال، ليس شعاراً جديداً يرفع نحو الوحدة المفترضة للمعرفة الإنسانية، ولكن في قمة المستويات التعليمية أن يكون هناك نظام فعلي للجميع يؤدي إلى توحيد المعرفة ـ في المنطق، ونظرية المعرفة، وعلم الإشارات. فالعجز المخجل لأحد الباحثين عن التفاهم مع باحث آخر على أي مستوى محترم من التجربة، وعجز أحد المتخصصين عن أن يعبر لنفسه، أو لباحث في فرع آخر، عن الإفتراضات والأسس التي تقوم عليها أبحاثه، هذه أعراض واضحة لتمزق الثقافة. ورغم أن العالم لن يتوحد مرة أخرى بجهود علم الإشارات، أو حتى بالفلسفة، فإن درجة متواضعة من التواصل الفكري بين العلماء، وبين علماء الإجتماع، وبين أتباع المذهب الإنساني، قد تفعل الشيء الكثير في رأب بعض الصدوع.

هذه التوصيات بشأن إصلاح درجة الدكتوراة في الإنجليزية، يمكن تطبيقها مع تعديلات طفيفة بالنسبة للدرجات التي تمنح في الآداب الحديثة الأخرى. ويمكن أن تعاد الحيوية للدراسات اللاتينية والإغريقية إذا خففنا من التأكيد على جانب القدم، والإهتمام بأمور لغوية متناهية في الدقة. ودارس الأدب الفرنسي (أو الألماني أو الإسباني) سيفيد من تخفيض متطلبات دراسة لغات العصور الوسطى واللغويات مع التأكيد على النظرية الأدبية والنقد. وينبغي أن يختار الأدب الإنجليزي كمقرر مساند، يعاونه على فهم وتدريس الأدب الأوروبي. وإنه لموقف يرثى له أن كثيراً من مدرسي الفرنسية والألمانية والإسبانية على جهل مطبق بأدب بلادهم، أو على الأقل أدب اللغة الأم لتلاميذهم. والربط بين الفرنسية والإنجليزية، والألمانية والإنجليزية والإسبانية والإنجليزية سيضع نهاية للإقليمية الثقافية، وحتى التعصب للفرنسية أو الألمانية أو الإسبانية الذي يصاب به كثير من مدرس تلك الآداب.

واقتراحاتنا للإصلاح تتضمن أيضاً أنه في الإمكان ـ على الأقل في

المعاهد الكبرى ـ إمكان إحياء دراسة الأدب المقارن، الذي ينبغي أن يكون ببساطة قسماً للأدب العام أو الدولي ـ أو مجرد قسم في الأدب ومخاطر الإنزلاق إلى مجرد الهواية السطحية، أو مجرد التوسع المزاجي، جسيمة جداً في هذا الجانب. فأساتذة الآداب المستقرة غالباً ما يحسون أن مثل هذه الدراسات تمثل مهرباً ميسراً من صرامة التدريبات اللغوية والفقهية والتاريخية التي يقدسونها. ولكن لا خطأ في هذا إذا كان الهروب من الإهتمام السطحي بالأشياء البائدة يعوض عنه بتدريب صارم في النظرية الأدبية والنقد.

ويمكن أن تقدم الوقاية المناسبة ضد الإنزلاق نحو الهواية السطحية، ومن هذه الإجراءات فرض متطلبات لغوية عالية. وينبغي أن يكون مجال التركيز على أدب واحد، وفي ثنايا هذا يطلب كل ما يمكن طلبه من دارس الأدب الواحد. ولكن لم لا يمكن الربط بين دراسة الفرنسية والألمانية، أو بين الإنجليزية والفرنسية، وفي أقسام اللغات الرومانسية يمكن بل يلزم الجمع بين دراسة الفرنسية والإسبانية، أو بين دراسة الفرنسية والإيطالية، أو حتى بين الآداب الرومانسية الرئيسية الثلاثة.

وينبغي أن تهتم أقسام الأدب المقارن بتشجيع دراسة التقليد الكلاسيكي وامتداده في الآداب الحديثة، وهو موضوع جدير بالدراسة المنهجية. ويمكن لقسم الأدب المقارن أن يكون ببساطة هو رافع لواء دراسات النظرية الأدبية، وهي دراسات لا يمكن أن تقتصر على وسيلة لغوية واحدة. فتاريخ النقد الذي لا يهتم على الأقل بأرسطو، والإيطاليين في عصر النهضة، والفرنسيين في القرن السابع عشر غير خليق بهذا الإسم، ولا يمكن أن نسميه قسماً للأدب الإنجليزي إلا إذا توسعنا فيه بحيث يضم كل الأدب إلى مجاله. وربما تبنى قسم الأدب القارن كمهنة خاصة تدريب المدرسين الذين يوجهون مقررات «عيون الكتب»، و «الإنسانيات» والمقررات المحورية في الأدب التي تعطي الآن في كثير من الجامعات الأمريكية، والتي يقوم على تدريسها مدرسون غير مؤهلين لهذا العمل. ومن هنا يصبح هذا القسم مركزاً للإصلاح الذي لا بد ين يجري بالدرجة الأولى في أقسام الأدب

الإنجليزي واللغات الحية الأخرى، وهو الإصلاح الذي يتطلب دكتوراة في الأدب عامة، وليس دكتوراة في اللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية.

ولقد قام إعتراض على البرنامج الذي نقدمه بأنه يتطلب إصلاحاً للإنسان الأمريكي، وأنه يتجاهل إهتمامه بوظيفته، ومثله الأعلى في الكفاءة، وإيمانه بضرورة أن يعلم أي إنسان وكل إنسان مبدأ الوضعية الذي ولد به. ونحن لا نوافق على هذا الإعتراض. إذ بينما ننشد التغيير في الإنسان، والإنسان الأمريكي على وجه التخصيص، إلا أن خطتنا ليست خيالية مبنية على غير أساس من الواقع، ولا تتعارض مع التقاليد الأمريكية الأساسية. الواقع أن البرنامج القديم القائم هو الذي لا يقوم على أساس «عملي» لأنه لا يتكامل مع الحياة والأدب المعاصرين، ولا يؤهل لتدريس المادة التي سيضطلع بها حامل الدكتوراة في الآداب في قاعة المحاضرة.

نحن لا نطالب بإعادة التوجيه في ضوء مثالية غامضة هشة. فإذا كنا نرفض بعض معطيات علمية القرن التاسع عشر: الذرية، والحتمية المغالي فيها، والنسبية الشكية، فنحن إذن على اتفاق مع معظم العلوم الطبيعية والإجتماعية التي تقوم الآن على مفاهيم ثورية مثل الأنساق والمجالات والجشطلت، وهي التي حلت محل المفاهيم القديمة كالذرية، كما إن مبدأ الحتمية لم يعد مذهباً مقبولاً. فالإتجاه نحو دراسة النظرية الأدبية والنقد ليس «مثالياً» ولا مخالفاً للتقليد الأمريكي.

لقد تميز التعليم في الماضي القريب بمعادلته لكل القيم الجادة بالقيمة العلمية وبالتبعية خفضه للإنسانيات إلى منزلة العلوم الدعية أو التشكيلات غير المسئولة. وليس علينا أن نستمر في الأخذ بمفهوم القرن التاسع عشر هذا للمعرفة، أو أن نقبل إخراج الفنون من دائرة الإهتمام الجاد. بل علينا نحن أساتذة الأدب ألا نستمر في طرائقنا القديمة الميسرة، وربطنا الشخصي بين التعالم والهواية السطحية. إن الدراسة الأدبية في جامعاتنا ـ تدريسنا وكتابتنا ـ ينبغي أن تصبح ذات هدف أدبي، ينبغي أن تبعد عن التفاصيل الممتعة التي يغرقنا فيها «البحث» وأن تتوجه نحو المشاكل العريقة التي ظلت دون حل

والمتعلقة بالتاريخ الأدبي والنظرية الأدبية. كما ينبغي أن يذكيها ويوجهها النقد الحديث، والأدب المعاصر، وأن تقوم على المشاركة في الأدب كتقليد حي.

هذا الكتاب

الكتاب الذي نقدمه للقاريء العربي في هذه الترجمة يعد وثيقة من أهم وثائق النقد الأدبي المعاصر في العالم. فنجد محاولة مفصلة لتعريف النظم الثلاثة الأساسية للدراسة الأدبية وهي : النظرية الأدبية، والنقد الأدبي، والتاريخ الأدبي. ويقدم الكتاب المسائل العملية ملتحمة مع القضايا النظرية. فهو يدرس الأدب من حيث أنه أدب، وكذلك في علاقته مع الفنون الأخرى، ومع العلوم، وفي علاقته بالمجتمع بشكل عام. كما يدرس الكتاب الأركان المكونة للشكل الأدبي (العروض، والصوت، والرمز، والأفانين البلاغية) مرتبطة بمناهج الدراسة الأدبية التي تتخذ من هذه الأركان قاعدة للتحليل النقدي.

ويحتوي هذا الكتاب على عشرين فصلا، مقسمين إلى خمسة أبواب، فنجد الباب الأول: تعريفات وتمييزات ويشمل الفصول الخمسة الأولى، يليه الباب الثاني: إجراءات مبدئية ويحتوي على الفصل السادس، ثم الباب الثالث : المدخل الخارجي لدراسة الأدب ويشمل الفصول من السابع وحتى الحادي عشر، يلي ذلك الباب الرابع: الدراسة الداخلية للأدب ويشمل الفصول من الثاني عشر وحتى التاسع عشر، وأخيراً الباب الخامس: الموقف الأكاديمي ويشمل الفصل العشرين.